
**A LOUCURA COMO CATEGORIA CRÍTICA:
NEVROPATIAS, DEGENERESCÊNCIAS, DESVARIOS**
Madness as a critical category: neuropathy, degeneration, nonsense

Francine Fernandes Weiss Ricieri¹

RESUMO: O artigo percorre algumas das relações que se estabeleceram, na recepção crítica de primeira hora (e posterior) das tendências *decadentes* e *simbolistas*, entre a escrita literária e o que poderia, então, ser referido como *neuropatia*. O foco ajusta-se, mais exatamente, à observação de um vocabulário e andamentos analíticos específicos que flertam com certo pensamento psiquiátrico e filosófico constituído nos séculos XVIII e XIX. Esse específico pensamento sobre a *loucura* fornecerá suporte e justificação para construções que se converteram em ferramenta de interpretação e valoração de autores e obras. Em paralelo, considera-se, ainda, como procedimentos críticos ou produtores de categorias críticas, uma ampla gama de *gestos*, *escritos* e *cenas* voltados para o próprio projeto artístico e que vamos encontrar na produção discursiva dos criadores, eles próprios tensionando aquelas leituras, frequentemente com a mediação do riso, da ironia, da autoderrisão.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo; Decadentismo; Loucura; Cenografias Autorais; Autoderrisão.

ABSTRACT: The article examines some of the relationships established, in the early (and later) critical reception of decadent and symbolist tendencies, between literary writing and *neuropathy*. The focus leads, more precisely, to the observation of a vocabulary and specific analytical movements that flirt with certain psychiatric and philosophical thought constituted in the 18th and 19th centuries. This specific thought about madness will provide support and justification for constructions that have become tools for interpreting and valuing authors and works. In parallel, it is also considered, as critical procedures or producers of critical categories, a wide range of gestures, writings and scenes aimed at the artistic project itself and which we will find in the discursive production of the creators, themselves tensioning those readings, often with the mediation of laughter, irony, self-derision.

KEYWORDS: Symbolism; Decadentism; Madness; Authorial Scenography ; Self-derision.

PROPOSIÇÃO DA QUESTÃO

Em *Graves e frívolos*, coletânea de artigos originalmente publicados na *Revista Kosmos* entre 1904 e 1909 e reunidos em livro pelo próprio autor, o crítico de artes plásticas e ficcionista usualmente conhecido

¹ Professora Associada 3 de Literatura Brasileira na EFLCH/UNIFESP, Guarulhos, SP.

apenas como Gonzaga Duque (1863-1911) reproduz o texto “Imagistas nefelibatas”. Ocupando-se de questões também conceituais, aí examina oposições declaradas e virtuais convergências entre *decadentes* e *simbolistas*, valendo-se de formulações encontradas em periódicos franceses de grande relevância para a compreensão daquelas tendências (como a revista *Décadente*) e também de opúsculos e manifestos que circularam amplamente nos dois decênios finais do século XIX parisiense. Sua atenção se volta, ainda nos parágrafos iniciais, para o modo como “as artes do desenho, especialmente a pintura” tentaram dialogar com uns e outros. Considerando as dificuldades implicadas (relacionadas, de saída, à tendência simbolista à abstração), toma como modelo de realização plena daquele encontro o trabalho do belga Félicien Rops: “Não obstante, Rops era lúgubre e lúbrico, a sua arte trazia a *perturbação alucinadora* dum riso glacial de caveira na ardente boca duma mulher lindíssima. Era uma arte de ironia e lascívia, donde, por vezes, *irrompiam risadas doudas de coruja sortílega*”. (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 60. *Grifos nossos*).

Ainda segundo o crítico, a complexidade do talento de Rops e sua perícia no manejo da litografia teriam convertido suas conquistas a um padrão *inimitável*, de modo que os imagistas que o tomavam por mestre ou parâmetro criativo acabaram por recair em “simplificações tenazes”, “rebuscamentos exaustivos da originalidade”, ou mesmo “esgotamentos desastrosos” (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 61). Gonzaga Duque nos leva, assim, a uma divisão inicial a ser examinada nas próximas páginas que, não obstante, indicia aproximações possíveis entre dois grupos de criadores. Para examinar essa dualidade, recupera, em seu processo argumentativo, um termo que fará as vezes de conceito e que ocupará no pensamento crítico sobre a arte finissecular (sobretudo a literária) posição de grande relevância:

O erro nasceu da confusão dos princípios restritos. A necessidade dum dogma num símbolo - era uma expressão obscura, estonteou os mais atilados dos escritores e com mais razão embaraçava os desenhistas. Surgiram os exageros literários, e de tal sorte petulantes, que se confundiam com o desvario. Houve suspeita de que esses moços tinham enlouquecido. O público afastou-se desconfiado, aturdido com essa criação torturada e misteriosa; a Crítica entesou as oíças e riu-se, e foi desse riso que surdiu o sarcasmo do *Nefelibatismo*. (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 61. *Grifos nossos*)

O que identifica, por ora e para além de sua distinção, tanto as realizações de Rops quanto as tentativas aparentemente atabalhoadas de seus seguidores parece ser a possibilidade de uma aproximação crítica

comum, para a qual avulta em relevância o campo semântico da *loucura*. Assim, em Félicien Rops, são considerados como traços de complexidade inimitável o fato de que suas obras (em que se podia por vezes discernir a irrupção súbita de “risadas doudas de coruja sortílega”) despertassem certa “*perturbação alucinadora*”. Quanto aos demais, seus exageros são aproximados do *desvario*, apontando-se a suspeita de que “esses moços” tivessem enlouquecido. Nos dois casos, o riso é uma ferramenta crítica e analítica que não se pode desprezar. O próprio termo *Nefelibatismo*, será, ao longo do artigo, considerado “esquisito, estranho, inédito”, valendo por “uma troça” ou um “cartucho d’alvaiade”. Não ofenderia (por sua origem grega: habitante das nuvens), mas, empregado sem conhecimento de seu valor, seria “tão ridículo como uma carapuça de jornal velho” (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 61). Gonzaga Duque recupera o papel ocupado pelas formulações de Max Nordau na composição desse quadro, em seu “estranho volumeço” denominado *Degenerescências* e reproduz depoimento de Adolphe Retté, em que se discernem com clareza elementos constitutivos das *cenografias autorais*² implicadas:

- Por esse tempo, informa o sr. Retté, M. Nordau percorria Paris em busca de documentos para o seu estranho volumeço das *Degenerescências*. Nordau seguia as pegadas do seu mestre Lombroso, descobrindo em tudo sintomas de deliquescência social e, como espirituosamente disse M. Clémenceau, *distribuindo diplomas de degenerado a todos os que não pensavam como ele*. A fim de observar de perto os simbolistas, Nordau fez-se frequentador assíduo do *Café Francisco I*, no Boulevard Saint Michel, onde nos reuníamos algumas vezes para conversar sobre arte e literatura. Ele tomava lugar o mais próximo possível da nossa mesa, e ingerindo copos de absinto notava o que dizíamos. Ao cabo de certo tempo reparamos nesse auditor hirsuto que, aguçando o ouvido, nos lançava olhares sorrateiros... Então, um de nós tratou de tomar informações a respeito dele, e veio a saber que o sr. Nordau se preparava para nos fixar, sob a rubrica – Nevropatia – no

² Ao longo desse artigo, dialogo indiretamente com José-Luis Diaz e os conceitos de *cenografias autorais* e *escritor imaginário* (entre outros), que consideram a figura autoral implícita a um texto como objeto de uma construção que implicaria uma dimensão de cenarização e encenação pública compartilhada por escritores de uma mesma geração ou de um mesmo grupo (sendo objeto, ainda, de textualização). Os conceitos se inscrevem no conjunto mais amplo de seu trabalho em torno de questões relacionadas a autoria e figura autoral, com desdobramentos amplos. Em português, há uma sistematização publicada na revista *Letras de Hoje* (entrevista concedida por Diaz a Vagner Camilo, Paula Caldas Frattini e Luciana Antonini Schoeps).

capítulo de um de seus livros em preparo. Desde esse momento decidimo-nos fornecer-lhe os mais terríveis documentos sobre a nossa individualidade. Um dizia-se adepto dos costumes contra a natureza e celebrava as belezas do amor unissexual; outro apresentava-se como sectário dos *paraísos artificiais* e absorvia, ostensivamente, bolinhas de miolo de pão que fazia passar por pílulas de ópio ou de haxixe... Enfim, nós todos nos pronunciávamos os mais audaciosos discursos sobre a religião, sociologia e moral. Nordau exultava, registrava o que ouvia, com jubilosa atividade. E assim foi composta a parte da *Degenerescência* que se ocupa dos simbolistas. (RETTÉ, apud GONZAGA DUQUE, 1997, p. 62)

Concedendo a hipótese de que as formulações de Retté sejam apenas uma “oportuna pilhéria”, ajustada ao “excelente humor francês”, o brasileiro reafirma, a propósito dos imagistas que estão no centro de sua análise, o movimento de “desregrada interpretação” de realizações mais bem sucedidas, como o trabalho do próprio Rops, a “obra extraordinária de Burne-Jones” ou a “originalidade violentadora de Franz Stuck” (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 63). Uma componente decisiva, contudo, para a fixação dos estereótipos implicados é definida pelo crítico como sendo “a preocupação do reclamo” ou “o desejo de se fazer reconhecido ainda que à custa do escândalo” (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 63). Afastando-se, então, da alusão (mesmo que jocosa) ao exclusivismo científico de Lombroso (ou de seu seguidor Nordau), passa a atribuir a produção de “mixórdias simbólicas” a questões muitos mais banais, tais como a ausência da “responsabilidade dos anos” ou a mera falta de estudos sérios em cursos preparatórios de desenhos. Examinando, na sequência, duas estampas dispostas em sua mesa de trabalho, a uma delas se refere como “trapalhada de fantasmas apocalípticos, em parceria trôpega, como a se apostarem em extravagâncias de posturas, com tumbas destampadas, astros desgravitados” ou “outras coisas que ninguém saberá dizer o que sejam” (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 63) para, após comentar a segunda, sustentar seu juízo prévio:

Mas, a tenra idade do Sr. Luciano e a sua incultura artística, como a mocidade do Sr. Jean Jacques, passada no alegre meio da boêmia de München, contrariam opiniões temerárias que se levantem sobre a sanidade mental de ambos. A persistência no defeito é que denuncia o desequilíbrio. Hoje, esses dois espanta-gente perderam-se no comum fastio da vida.

Pondo de parte o esforço das tentativas, esforço que triunfou

mais tarde com a fixação e clareza da nova estética, essa arte foi simplesmente uma inofensiva mistificação à gravidade cabeçuda do farto burguês e aos sólidos princípios esfarripados da Crítica de palanque. O que ela fez fizeram o romantismo, a escola naturalista e esse muito combatido grupo dos impressionistas.

Chamemo-la *nefelibata*, mas com um suave sorriso que não humilhe nem hostilize (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 63-64).

Gonzaga Duque, como se sabe e se pode observar nos excertos (ou na visada integral de seu ensaio crítico; ou, ainda, pela leitura mais extensa de seus escritos), tem a convicção (bem informada) de estar diante *apenas* de uma “nova estética”, em que se podem discernir manifestações de grande talento ou genialidade, ao lado de mixórdias. Seu exame de algumas das mistificações então em circulação e que se consagraram, passando à história do período, parece preciso, quase cirúrgico. O objetivo do presente artigo é percorrer, nas próximas páginas, algumas das relações que se estabeleceram na recepção crítica de primeira hora (e posterior) das tendências *decadentes* e *simbolistas* (também referidas por meio de outros termos axiologicamente mais marcados, como *nefelibatas*) entre a escrita literária e o que poderia, então, ser referido como *nevropatia* (ou vocábulos afins). O foco ajusta-se, mais exatamente, à observação do uso de uma terminologia e andamentos analíticos que flertam com certo pensamento psiquiátrico e filosófico constituídos nos séculos XVIII e XIX. Esse específico pensamento sobre a *loucura* fornecerá suporte e justificação para construções que se convertem em ferramenta de interpretação e valoração de autores e obras. Em paralelo, considera-se, ainda, como procedimento crítico ou produtor de categorias críticas, uma ampla gama de *gestos*, *escritos* e *cenas* voltados para o próprio projeto artístico e que vamos encontrar na produção dos criadores, eles próprios tensionando aquelas leituras, frequentemente com a mediação do riso, da ironia, da autoderrisão.

AS TINTAS DA CRÍTICA

Em *Le Symbolisme* (2004), ocupando-se do trabalho de circunscrever historicamente a “nova estética” a que se referia Gonzaga Duque, o estudioso francês Jean-Nicolas Illouz apresenta uma sistematização bastante minuciosa não apenas da eferescência que acompanhou as primeiras polêmicas, publicações, contendas e confrarias, mas ainda um apanhado dos elementos que se constituíram gradativamente como manifestações de um imaginário tornado recorrente, assim como das *poéticas*

associáveis àquela denominação. Nesse contexto, Illouz alinha-se a um trabalho de Paul Valéry³, ao observar a progressiva perda de sentido da noção *simbolismo* (relacionada a vários momentos sucessivos - desde a *breve escola* proposta por Jean Moréas, em 1886, até outras três ou quatro gerações, a depender do historiador, com desdobramentos no conjunto das artes).

Illouz evita tanto uma extensão muito larga para o conceito (que pudesse privá-lo de pertinência) quanto uma compreensão tão estreita que não pudesse reter, dentre os simbolistas, senão aqueles de menor alcance e repercussão. Propõe, isso considerado, três modos de aproximação do objeto. O primeiro diria respeito a uma *leitura da história do Simbolismo*, mas também a uma preocupação em demarcar algumas linhas definidoras do que se tem delimitado como sua modernidade, a partir de um movimento que teria a capacidade de exceder seu próprio momento, ao operar uma revolução da linguagem poética da qual seriam devedoras diversas das poéticas do século XX. O segundo teria relação com uma *leitura do imaginário de uma época*, voltando-se para a análise de um conjunto de representações alusivas à especificidade da sensibilidade de um tempo. Nesse caso, interessa ao autor observar, ainda, como se forma também uma “imagética” que não escapa à constituição da estereotopia e de lugares comuns rapidamente convertidos em chavões (certos cenários de florestas e parques, lagos e fontes; figuras recorrentes como princesas, cisnes, pavões; atmosferas de lenda) e pensados como traços denunciadores de um “mal” fim de século, não de todo afastado de certo maneirismo. Esses elementos, por outro lado, seriam acompanhados por esforços teóricos que denunciariam a *contemporaneidade entre aquelas poéticas e uma crise mais ampla do sujeito* e das representações da subjetividade, que permitiriam observar, nas artes, aspectos comuns às proposições freudianas quanto ao inconsciente. Seria possível discernir, então, na invenção formal específica a alguns dos principais simbolistas, o jogo problemático entre a subjetividade e certa alteridade radical.

Em contexto francês, o pano de fundo seria o litígio entre “decadentes” e “simbolistas”, já desde as primeiras confrarias, revistas, manifestos, bem como a eclosão conflituosa de singularidades criadoras em recusa a toda normatividade comum. Se, por um lado, como observa o estudioso, a paródia do Simbolismo precede a própria formação de uma *escola simbolista* propriamente dita, as críticas que lhe são feitas não cessarão de o acompanhar. Concernem em particular o que seria sua obscuridade filosófico-poética e certo *preciosismo*, percebido como o elemento definidor mais evidente e, por vezes, entendido como risível, em escalas e gradações diferentes: do suave sorriso condescendente à gargalhada sarcástica da “Crítica de palanque”, como bem delimitava, ainda, Gonzaga

³ Refiro-me ao texto “A existência do simbolismo” (1939): VALÉRY, 1999.

Duque.

A propósito, seria interessante recuperar uma *plaque* de 1885, *Les Déliquescences*, assim anunciada: “poèmes décadents d’Adoré Floupette, Byzance”. O pseudônimo atribuído ao editor (Lion Vanné) faz referência a Léon Vanier (que publicava, em Paris, decadentes e simbolistas). Somado ao exotismo da pretensa cidade de publicação (Byzance), a denominação jocosa *Adoré Floupette* (em português, algo como *Adorado Vaporosinho*) dissimula Henri Beauclair e o parnasiano Gabriel Vicaire, em paródia a maneirismos do período: “Um ataque de nervos sobre o papel! eis a escrita moderna...” (FLOUPETTE, apud ILLOUZ, 2004, p. 35. Tradução minha.). Nomes igualmente risíveis como Étienne Arsenal ou Bleucoton (“algodão azul”) recuperam figuras de destaque como Mallarmé e Verlaine⁴, entre outros. É Illouz, ainda, quem observa que arremedos equivalentes já haviam sido escritos, anos antes, a propósito dos parnasianos e que, como sabem editores de livros de todos os tempos, o sucesso da paródia (ou das pilhérias e polêmicas) tende a reverberar em acréscimo de audiência para os parodiados.

Um certo ar blasé e muito jocoso pode ser encontrado também na resposta fornecida por Paul Verlaine ao conhecido inquérito promovido por Jules Huret:

— Vous savez, moi, j’ai du bon sens; je n’ai peut-être que cela, mais j’en ai. Le symbolisme ?... comprends pas... Ça doit être un mot allemand... hein? Qu’est-ce que ça peut bien vouloir dire? Moi, d’ailleurs, je m’en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n’est pas du symbole. Voyez-vous, toutes ces distinctions-là, c’est de l’allemandisme; qu’est-ce que ça peut faire à un poète ce que Kant, Schopenhauer, Hegel et autres Boches pensent des sentiments humains! Moi je suis Français, vous m’entendez bien, un chauvin de Français, — avant tout. Je ne vois rien dans mon instinct qui me force à chercher le pourquoi du pourquoi de mes larmes; quand je suis malheureux, j’écris des vers tristes, c’est tout, sans autre règle que l’instinct que je crois avoir de la belle écriture, comme ils disent! [...] — Ils m’embêtent, à la fin, les cymbalistes ! eux et leurs manifestations ridicules! (HURET, 1891, p. 67-68)⁵

⁴ Sem querer “explicar a piada” (e já o fazendo), chamo a atenção para possíveis jogos semânticos discerníveis nos sobrenomes dos dois poetas. Em Mallarmé, a sugestão “mal armado”; em Verlaine, a sonoridade remetendo a “lá verde”.

⁵ Tradução de Cristovam Cavalcante: “Sabe, eu tenho bom senso; posso ter apenas isso, mas tenho. Simbolismo?... não entendo... Deve ser uma palavra alemã... hein? O que isso poderia significar? Eu, aliás, não me importo. Quando sofro, quando gozo ou quando choro, sei muito

No Brasil, o volume *O momento literário* (1909), em que João do Rio reuniu entrevistas originalmente publicadas na *Gazeta de Notícias* entre março e maio de 1905 oferece material precioso para essa investigação. Silvia Azevedo e Tânia de Luca, em edição recente (2019), destacaram o caráter polêmico daquelas intervenções, assinalando, ainda, as complexas relações entre imprensa e literatura, que se vinham então constituindo. Um dos entrevistados, Pedro do Couto, jornalista de inclinações positivistas, instado por João do Rio a indicar os autores que mais teriam influenciado sua “formação literária”, recusa filiações, indicando apenas ter apreciado em alguns “o vigor da forma, a elegância do estilo” e, em outros, “o valor da tese estudada e o brilho com que era apresentada” (RIO, 2019, p. 160). Seu raciocínio estrutura-se sistematicamente por dualismos, apontando, em diferentes “indivíduos”, rigor ou desleixo formal; crueza de expressão (“como alguns compreenderam o *realismo*”) ou emaranhado de palavras (“procurando traduzir sentimentos dos chamados [...] nefelibatas”); vigor da forma ou inebriamento pela música verbal (RIO, 2019, p. 160).

Couto nomeia, a certa altura, “entre os contemporâneos brasileiros” aqueles que sintetizariam as tendências indicadas: “Entre os poetas cultivadores da pura forma, ocupam lugares salientes os Srs. Alberto de Oliveira e Olavo Bilac; entre os modernos, salienta-se Cruz e Sousa” (RIO, 2019, p. 160). Como se sabe, esse livro estrutura-se por meio da alternância de vozes e, a propósito das formulações do entrevistado, João do Rio se manifesta, distinguindo-o como “conhecido crítico”, a quem atribui “opiniões sensatas e cheias de discreta reflexão” (RIO, 2019, p. p. 158). Páginas adiante, transcrevem-se as respostas enviadas por Félix Pacheco, “redator do *Jornal do Comércio*”, profissão que teria “a propriedade de desenvolver nos seus possuidores a hipertrofia da vaidade e uma altíssima noção dos próprios méritos” (RIO, 2019, p. 196). As páginas dedicadas a Pacheco abrem-se com João do Rio apontando-o como “uma das figuras proeminentes do simbolismo” em evidente manifestação de sarcasmo:

Em tempos que já lá vão, o bizarro poeta foi quase o sacerdote magno de uma igreja que tinha por Deus Cruz e Sousa. Era a época da nevrose. Os literatos andavam pelos jardins dos

bem que não é simbólico. Veja, todas essas distinções são germanismo; que importa a um poeta o que Kant, Schopenhauer, Hegel e outros Boches pensam dos sentimentos humanos! Eu sou francês, você me ouve bem, um chauvinista francês – acima de tudo. Não vejo nada no meu instinto que me obrigue a procurar o porquê das minhas lágrimas; quando estou infeliz, escrevo versos tristes, só isso, sem outra regra que o instinto que acredito ter de escrever bonito, como dizem! [...] - Eles me incomodam, no final das contas, os cymbalistas! eles e suas manifestações ridículas!” (CAVALCANTE, 2022, p. 295).

delírios, surgiam diariamente revistas em que o núcleo nefelibata esgrimia tendo na destra o cacete do desaforo mostrado com orgulho ao vácuo e, afivelado à sinistra, o broquel d'ouro da rima exótica. (RIO, 2019, p. 195)

Os depoimentos saíam progressivamente no jornal e a adesão ou antipatia momentâneas com relação aos entrevistados (ou citados) pode, talvez, ajudar a compor as oscilações entre admiração e pilhéria. Observe-se, contudo, como o adjetivo *sensato* tem destinação muito específica. A aparente *valorização positiva* de uma visão de Cruz e Sousa como *moderno* (e oposto à *pura forma*), no primeiro caso, parece entrar em alguma contradição com outra que o retrata (e a seus próximos) de modo caricato, *situando-o* em “jardins dos delírios” e apresentando-o às voltas com o “broquel d'ouro da rima exótica”. Nas entrevistas evocadas, a atividade literária aparece francamente associada à atuação na imprensa (que incluía tanto os entrevistados quanto o entrevistador e, por fim, a quase totalidade dos demais escritores mencionados) e não parece causar estranheza ao organizador o caráter combativo das revistas “nefelibatas”, sua inserção em um espaço público, sua disputa pelo direito à voz, formalizada no exercício da polêmica, em plena batalha simbólica. A polêmica, a atividade na imprensa e outras formas de *publicização* são, de resto, constitutivas da atividade poética, naquele específico *momento literário*.

O livro de João do Rio (e sua versão na *Gazeta de Notícias*) participa de uma prática que se havia tornado, na França, um específico gênero de escrita, como demonstram, entre outros, os estudos de Marie-Ève Thérénty sobre a já referida *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), do jornalista francês Jules Huret. Nesse caso, o título, segundo Daniel Grojnowski, indicaria, ainda, uma concepção do *campo literário* como espaço de disputas das quais sairiam triunfantes os mais adaptados, os mais fortes, os mais ferozes, em ritmo de darwinismo social. A iniciativa do jornalista francês, por outro lado, como ele mesmo sugere em seu “*Avant propos*”, trazia à cena duas sortes de participação - a participação da literatura na imprensa (ou vice-versa) e a participação do leitor nas “brigas internas da arte”: “Desde que a imprensa, que já falava sobre tudo, passou a tratar também dos feitos e dos gestos dos letrados, o público, ávido por todas as culinárias, tem se intrometido nas brigas internas da arte, tornando-se seu juiz com a autoridade que obtém no hábito das fofocas ordinárias” (GROJNOWSKI, 1984, p. 11).

Em artigo publicado em 2016, Thérénty define aquela *Enquête* como um protótipo que teria consagrado o modelo do gênero, reunindo (primeiro na imprensa, de março a julho de 1891, e depois em livro) 64 depoimentos de escritores, entre os quais Mallarmé, Verlaine, Zola. A pesquisadora francesa

aborda antagonismos entre “as diferentes correntes literárias ou as diferentes personalidades do *campo literário*”, como o esboço de um “combate pelo controle da mediação e da comunicação”. Estaríamos diante da “sucessão de uma autoridade” (a literatura), para outra (a imprensa), que assumiria “o terreno da comunicação social” atribuindo-se função mediadora. Ao mesmo tempo, “essa comunicação, ao ser analisada em detalhes, e apesar de negá-lo”, seria “sempre também literalizada” (THÉRENTY, 2016, p. 2).

Como aspecto visível da instituição literária, podemos observar nesses textos (recuperando o subtítulo do prefácio de Grojnowski) certo modo de *mise en media*. Ressaltem-se os embates então correntes entre formas diferentes de autorização e legitimação, formação de grupos por antagonismo ou proximidade, a constituição e interação com algum projeto de *público* (leitores) e, finalmente, a consideração de um espaço de circulação social (*público*) do *literário* (cuja concepção se expande e se torna menos precisa) – espaço esse tornado *comum* e/ou apresentado como palco de divergências. Em todos esses casos, um sistema de *avaliação* (eventualmente, de hierarquização) dos objetos textuais em causa parece se constituir a partir do estabelecimento de uma abordagem polarizada ou dualista de consideração. Não deixa de ser curioso observar como, na resposta apresentada por Paul Verlaine a Jules Huret (transcrita nas páginas anteriores), o poeta reivindica exatamente *o bom senso* para legitimar suas convicções e posiciona-se ele próprio (ainda que a tradição histórica lhe tenha reservado posição central no legado simbolista, o que é irrefutável em muitos sentidos) como um opositor dos *cymbalistas*⁶.

Álvaro Santos Simões Júnior tem empreendido um estudo sistemático das querelas ocorridas na imprensa a propósito do estabelecimento de “novos” grupos literários no Brasil, no final do século XIX. Seu livro mais recente (2022) concentra-se na recepção dos livros de Cruz e Sousa (1861-1898), mas sua contribuição é decisiva para o problema mais panorâmico que organiza o presente artigo. Percorrendo as resenhas que se seguem ao surgimento de cada uma das publicações daquele escritor (mesmo as póstumas), estabelece um mapeamento muito detalhado do que descreve, com Bourdieu, como um campo literário constituído por lutas que evidenciam relações de forças e movimentos de transformação ou conservação, em torno de interesses específicos. A produção de Cruz e Sousa é tomada, nesse sentido, também por constituir, para um grupo em busca de

⁶ Para além dos exageros retóricos que podemos relacionar ao tipo de texto e a suas condições de circulação, a homofonia, na língua francesa, entre *symbolistes* e *cymbalistes* pode sugerir, na alusão ao címbalo, oposição entre musicalidade e barulho. Verlaine, poeta frequentemente identificado a um padrão melodioso de musicalidade, parece, nesse sentido, censurar o que consideraria como algum tipo de cacofonia inerente ao trabalho de alguns de seus contemporâneos.

afirmação e reconhecimento (como era o caso dos jovens que então compartilhavam leituras e convicções associáveis ao *simbolismo*), um referencial simbólico de grande relevância, enquanto “escritores de reputação já consolidada tenderam a tratar com menosprezo o poeta nefelibata, mesmo após sua morte” (SIMÕES JÚNIOR, 2020, p. 18).

O termo “nefelibata” é muito frequente nos textos analisados pelo pesquisador. Aparece em um preâmbulo ao livro *Horas* (1891), de Eugênio de Castro, mas converte-se progressivamente em designação pejorativa (com frequência alusiva aos poetas portugueses), em publicações que assumem posicionamentos hostis ao decadentismo-simbolismo. Para as relações de forças e interesses implicados na constituição de um eventual *campo literário* local, a oposição sarcástica e reprobatória de fato recorria de modo mais ou menos indiscriminado a termos designativos, muito frequentemente sem qualquer nuance ou discriminação histórica ou conceitual. Em procedimento similar ao que Illouz apontava a propósito da plaquette *Les Délivrescences*, podiam-se, mesmo, criar novos nomes para o objeto de agressão (sem que houvesse dificuldade de se reconhecer a quem se referiam os insultos). Exemplar de tal prática seria a ocorrência de um termo como “inauditismo”:

Sob o pseudônimo de Anselmo Ribas, Coelho Neto publicou no dia 5 de março em *O País* longo artigo sobre o “inauditismo”, nome com que batizou a “escola nova”, “rara estufa de flores sem perfume”. Teria chegado à designação após a leitura, em janeiro, de *Eucharistus*. O nome inventado, mas igualmente oriundo do universo religioso, e a localização da leitura quando o *Missal* não estava, provavelmente, disponível nas livrarias talvez fossem disfarces, próprios da sátira, para não atacar diretamente Cruz e Sousa. Se este considerava sua obra “branco *Missal* da excelsa Religião da Arte” (CRUZ e SOUSA, apud SIMÕES JÚNIOR, p. 53) Anselmo Ribas tomava o *Eucharistus* como uma “Bíblia santa, o Evangelho plástico da arte” e atribuía a seu autor, cujo nome não mencionou no artigo, um gosto exacerbado pelos arcaísmos, evidente no “Pródromo” do livro inexistente: [...] (SIMÕES JÚNIOR, 2020, p. 53.)

O humor, nesse caso como em outros, pode funcionar muito bem para achatar, para aplinar qualquer peculiaridade. Ao recuperar as chacotas de Anselmo Ribas (pseudônimo de Coelho Neto) dirigidas ao ainda inédito *Missais* (título satirizado pelo substitutivo *Eucharistus*), Simões explicita a desvalorização ou rejeição do vocabulário de extração mística ou religiosa, adotado em alguns casos. Referindo-se com indisfarçável sarcasmo a

Eucharistus como uma “Bíblia santa, o Evangelho plástico da arte”, a crítica de jornal inscrevia-se na censura ao que pudesse ser qualquer tipo de apropriação da mística ou do misticismo por escritores associados àquele conjunto de tendências.

Em “Mística e anti-mística, simbolismo e crítica literária” (2018), Eduardo Brito Guerreiro Losso já se deteve no exame das diferentes formas de reações antimísticas à linguagem de escritores apofáticos e visionários (em especial, *simbolistas*), derivadas tanto do controle eclesiástico, quanto do racionalismo de extração iluminista ou da crítica literária humanista, enquanto registrava, em parte significativa da poesia moderna, a recorrência de uma tradição *delirante* cuja base fundamental seria reportável à tradição mística. Guerreiro avaliava como progressistas aquelas manifestações: “Delirar é, portanto, sair fora do sulco do arado, isto é, desviar-se da linha. Tradição delirante é, então: a transmissão daqueles que se desviam da norma, da conduta correta” (LOSSO, 2018, p. 94).

Seria, nesse sentido, muito reveladora da recorrência de um paradigma racionalista que recusa as estéticas simbolistas (e, depois, as surrealistas, para me restringir a um único exemplo adicional), sendo discernível na expressão usada com frequência no Brasil de fins do século XIX, “literatura de manicômio”, como podemos observar em um dos textos recolhidos por Simões Júnior: “A literatura bastarda e equívoca de que o autor de *Missal* é representante, e talvez, *chefe*, não tem base alguma; não passa de extravagância irrisória e mórbida, que, levada um pouco mais adiante, pode entrar no domínio do que Lombroso chama – literatura de manicômio”. (AZEREDO, 1893, apud, SIMÕES JÚNIOR, 2020, p. 149)

As imagens nos permitem acrescentar ao elemento já referido (antimisticismo), o repúdio ao que seriam arcaísmos e preciosismos linguísticos. Serão formulações posteriores e afins: as de Afrânio Peixoto, que viu nessa estética “ritos sibilinos e simbólicos e herméticos” (PEIXOTO, 1921, p. 253); Massaud Moisés, que ironizou o que seriam seus “esparramentos” e “jactos logorreicos” (MOISÉS, 1966, p. 222); ou Ronald de Carvalho, para quem “o simbolismo nascente revelou-se, aqui, um tanto disparatado, complicado na dicção e confuso nas ideias” (CARVALHO, 1919, p. 343).

Em sua tese de doutorado, *O artista em questão: o problema estético no pensamento psiquiátrico e filosófico nos séculos XIX e XX*, Renan Pavini Pereira da Cunha circunscreve historicamente o modo como a concepção de racionalidade moderna, desde a filosofia cartesiana, implicaria um projeto de submissão de todos os aspectos da existência humana ao crivo da razão. A estética romântica, em especial em sua formalização do conceito de gênio, constituiria um afastamento desse princípio de racionalidade. Tomando a conhecida distinção proposta por M. H. Abrams, Cunha vai

encontrar um ponto de referência relevante para a questão de que nos ocupamos aqui no pensamento de Hegel que, em seus cursos, apontava uma perda de vitalidade nas manifestações artísticas, associando-a justamente à exacerbação da subjetividade do artista e à liberdade (alinhada à loucura):

M. H. Abrams, em *The mirror and the lamp* [O espelho e a lâmpada], defende a tese de que, com o advento iluminista, que concebe o homem livre, racional e autônomo, o pensamento sobre a arte moderna girou em torno de dois eixos: o primeiro, a racionalização das regras da arte, sempre voltadas para a interpretação da *Περὶ ποιητικῆς* aristotélica, desenvolve um conceito universal de belo, como encontramos nos neoclássicos franceses; o segundo, a renovação das artes poéticas, em prol da liberdade e da autonomia do artista, norteia a estética romântica do gênio e, numa releitura do problema platônico sobre a poesia, valoriza a originalidade. Por um lado, temos o paradigma do espelho, em que a arte é subjugada às regras universais de um belo técnico e mimético e, por outro, temos o paradigma da lâmpada, que faz referência ao gênio romântico, em que a arte se aventura na imaginação, nas quimeras da liberdade e da loucura.

Quando Hegel, em seus cursos, decreta que a arte é coisa do passado e aí deve permanecer, leva em consideração, justamente, o segundo eixo, pois, com a liberdade alinhada à loucura, a subjetividade do artista não teria limites e, por isso, o mundo se desintegraria na vontade do eu. Para o filósofo alemão, a arte perde seu interesse substancial, uma vez que se fundamenta numa vida irônica e artística, aquilo que nomeou de genialidade divina, que consiste numa perda total da eticidade e da verdade, em benefício do “nascimento do culto doentio da bela alma” (HEGEL, 2001, p. 83). Toda a crítica hegeliana sobre a arte respalda, então, na liberdade do artista que cria a partir de seu próprio eu, desalinhado com o *Volksgeist*, com a representação objetiva do mundo. (CUNHA, 2019, p.2-3)

Filiando-se à filosofia hegeliana, o discurso psiquiátrico do século XIX teria circunscrito a atividade estética à condição de manifestação mórbida do organismo. Tratados psiquiátricos passam a posicionar o artista ao lado de outras figuras marginalizadas da sociedade⁷ e a considerá-lo como

⁷ O campo semântico da *marginalidade*, associado ao da *degenerescência* aparecerá em muitos *Miscelânea*, Assis, v. 36, p. 49-71, jul.-dez. 2024. ISSN 1984-2899

perigo social, empenhando-se em demonstrar, por meio de análises patográficas e patobiográficas como as obras espelhavam a perturbação do autor. A popularização das teorias da degenerescência (por autores como Moreau, Magnan, Lombroso e o mesmo Nordau a que se referia, páginas atrás, nosso Gonzaga Duque) levará à disseminação, ainda, da aproximação entre loucura e genialidade. Escrevendo sobre a “fisiologia e a patologia do gênio”, Lombroso (conhecido por seus trabalhos sobre criminologia) esforça-se por elaborar uma extensa enumeração de suas características degenerativas tanto físicas quanto morais. O estudo de Renan Cunha chega a especificar algumas divergências quanto ao uso do conceito de gênio por Lombroso e Nordau, mas para nossos objetivos, é mais significativo reter certa plasticidade do conceito:

A história da genialidade mórbida não atinge seu ápice, como alguns poderiam imaginar, em Lombroso, mas em Max Nordau. Este, em sua grande obra *Entartung*⁸, composta de dois volumes, descreve o clima em que vive o fim do século XIX e, ao mesmo tempo, nos traz um balanço geral do alcance da confrontação entre arte e ciência, sempre situando a ciência no nível da salvação e a arte no da periculosidade social. Nordau inicia seu livro com uma carta-prefácio dedicada a Lombroso, em que ressalta que os degenerescentes nem sempre

textos literários, como em “A nódoa”, de Cruz e Souza: “Naquela hora de superexcitação nervosa, tarde na noite nevoenta em que os ventos lugubrememente grasnavam, rondando, rondando, Maurício entrou agitado da rua... Via-se bem, pela lividez espectral do seu rosto, os tumultos sinistros que trazia consigo. Com o cérebro escaldando, numa temperatura mental inconcebível, parecia que alguma coisa dentro do seu ser estava sendo guilhotinada e que grandes, caudalosas torrentes de sangue vivo, quente, o alagavam interiormente, deixando-o exangue, desfalecido... Era, na verdade, um aspecto extravagante o desse cardíaco lascivo, desse neurastênico que o álcool andava aos poucos devastando e povoando já das suas visões tremescentes e delirantes, lá do fundo absíntrico das impenitentes boêmias; desse sombrio e ferrenho misantropo fechado ao alto da sua velha torre torva de melancolia, sentindo em torno o mundo, grosso mar vasto, ululando deprecações... Cabelos em desalinho, olhos estupefatos, boca num espasmo de angústia, mãos convulsas e avelhantadas, braços tateando o ar como garras, pernas trêmulas, tudo naquela desgraçada matéria determinava uma vulcanização muito íntima, um desespero muito particular, talvez o desmoroamento absoluto.

Era o lance cruel de uma dessas vidas despedaçadas, dilaceradas, sem centros harmônicos de um objetivo ideal, sem pontos de apoio, girando fora das órbitas da unidade dos sentidos e que vagam, de um a outro extremo da alma, de um ao outro polo do ser, sem uma luzerna, sem um santelmo, sem Refúgios interiores, quase o vácuo de si próprias, batidas por um frio sinistro de desolação, sob a lei inexorável, horrível, dos desequilíbrios e degenerescências. Demônios mórbidos, fatais, arremessados à terra para cobri-la, como de um luto de peste, do sentimento negro, perverso, infernal, do aniquilamento e das culpas”. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 610-615.)

⁸ Em francês, *Degenerescence*.

são os criminosos, anarquistas, prostitutas ou loucos declarados, mas também escritores e artistas. Por tal razão, Nordau compreende que é da mais alta necessidade retornar estes últimos, já que os degenerados da literatura, da música e da pintura, adquiriram, nesse fim de século XIX, uma influência extraordinária, chegando a atingir os ricos habitantes das grandes cidades; aqueles que até então eram os salvaguardares da moral, agora exaltam os artistas degenerados como criadores de uma arte nova, como os “arautos do século por vir” [...]. (CUNHA, 2019, p. 224)

De todo modo, como ainda apontava Renan Cunha, “há um abismo entre o gênio romântico⁹ perseguido por Schlegel e Novalis” (CUNHA, 2019, p. 114) e o *gênio* da psiquiatria da degenerescência. A blague transcrita por Gonzaga Duque, ainda nos primeiros anos do século XIX, revela, por outro lado, algumas das armas de que se valiam os ditos *degenerescentes* contra seus detratores. Falassem eles em nome da *ciência*, como Nordau; ou em nome da *literatura*, como o Coelho Neto antes referido.

AUTO-RETRATO DO ARTISTA EM NEVROPATA

Na retomada obsessiva das imagens do bufão, do saltimbanco e do clown por várias gerações de escritores, Jean Starobinski vislumbrou um sentimento de convivência nostálgica com o microcosmo dos desfiles e espetáculos que chegaria, em alguns casos, a uma forma singular de identificação:

Percebemos de fato que a escolha da imagem do palhaço não é apenas a escolha de um motivo pictórico ou poético, mas uma forma distorcida e paródica de colocar a questão da arte. Desde o romantismo (mas certamente não sem alguns pródromos), o bobo da corte, o acrobata e o palhaço têm sido as imagens hiperbólicas e deliberadamente distorcidas que os artistas têm prazer em dar de si mesmos e da condição da arte. É um autorretrato travestido, cujo âmbito não se limita à caricatura sarcástica ou dolorosa. (STAROBINSKI, 2004, p. 8. Tradução nossa.)¹⁰

⁹ Ver Márcio Suzuki, em *O Gênio Romântico* (1998).

¹⁰ “L'on s'aperçoit en effet que le choix de l'image du clown n'est pas seulement l'élection d'un motif pictural ou poétique, mais une façon détournée et parodique de poser la question de l'art. Depuis le romantisme (mais non certes sans quelque prodrome), le bouffon, le saltimbanque et le

Esse jogo irônico constituiria uma “epifania derrisória da arte e do artista” (STAROBINSKI, 2004, p. 8) realizada como uma espécie de autocrítica dirigida à própria vocação estética. Ao reconhecer nessa “atitude tão constantemente repetida, tão obstinadamente reinventada” (STAROBINSKI, 2004, p. 8) uma das componentes características da modernidade, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, suscita a possibilidade de aproximação entre o imaginário da bufonaria e aquele da loucura, na encenação metalinguística de uma crise em relação à arte que não deixa de coincidir com aquela *crise mais ampla do sujeito* e das representações da subjetividade que Jean-Nicolas Illouz apontava a propósito do simbolismo. No pensamento dessas crises, Starobinski encontrará em Charles Baudelaire o testemunho de um mal-estar em relação à condição corporal do artista que redundará em diferentes modos de transfigurá-la ou evitá-la. Uma delas seria a dança, o movimento por vezes atualizado como simulacro ou arremedo – o palhaço malabarista constituindo, no conjunto dos escritores a que se refere o livro de Starobinski, uma das figurações dessa rede imagética. Poderíamos pensar em pelo menos dois momentos dos escritos finiseculares, no Brasil, em que esse complexo conjunto de questões parece se representar.

A primeira delas diz respeito a um texto em prosa de Gonzaga Duque, publicado inicialmente na revista *Kosmos* (1907), que posteriormente integraria o livro *Horto de mágoas* (1914), organizado pelo próprio autor. Na versão original, a que me refiro, “Morte do palhaço” parece estabelecer estreita relação com ilustrações de “Klixto” (Calixto Cordeiro), que o acompanham, em especial pela exploração de traços caricaturais e grotescos. Em outra oportunidade, examinei alguns elementos dessa narrativa, considerando-a de uma perspectiva metapoética, em que haveria uma proposição da arte como experimentação (RICIERI, 2020). Desde a abertura, a cena se organiza pela focalização estrita da caracterização e da trajetória da personagem (ou das várias formas de movimento postas em situação: dos deslocamentos temporais e espaciais às diferentes mudanças de condição a que se submete o *palhaço*): “Esguio, anfracto, torturado na rude anatomia muscular dos esboços miguelangelescos, laivos de zíngaro na máscara violenta e nua, William Sommers fora o galhardo *clown* do trampolim e do trapézio, empolgando, num salto, a barra baloiçante dos aparelhos aéreos”. (GONZAGA DUQUE, 1907, p. 34)

Os traços caricaturais constituem uma corporeidade à primeira vista em tudo avessa ao espetáculo e à fruição. Além disso, já esse parágrafo

clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art. Il s'agit d'un autoportrait travesti, dont la portée ne se limite pas à la caricature sarcastique ou douloureuse”.

de abertura estabelece um trânsito temporal que se desdobrará ao longo da narrativa, por meio da qual uma condição passada (fora o galhardo *clown* do trampolim e do trapézio) encontra-se problematizada. William Sommers, no presente da ação em curso, é um acrobata cravado no solo, reduzido a sua “rude anatomia muscular”, com “laivos de zíngaro” e “máscara violenta e nua”, desprovido, portanto, do voo (acrobático) que o constituiria *artista*. E a ação concentra-se em sua busca por uma “arte nova”, na recusa aos velhos exercícios e à repetição de gestos e condutas previamente codificados e regulados, em um processo que o afasta da vida voltada à subsistência material, de seus parceiros de trabalho e mesmo de seu público. Nas contradições desse acrobata que não se move (por que já não se quer mover segundo as regulações que antecedem sua investigação estética), marca-se, de todo modo, a efetividade do processo de *experimentação*:

Ele próprio não poderia explicar, se o quisesse, a transformação por que passava. Era uma necessidade que o movia impulsivamente, cuja origem ignorava. Começara por uma espécie de enfatiamento, um cansaço dos velhos exercícios aprendidos, que executava sem orgulho, mesmo sem a consciência de encontrar neles a sua subsistência. Sobreviera-lhe, depois, uma displicência, quase a se confundir com o solene, amarga e crescente, dessas cabriolas cediças, desse revolvido repertório de jogralices tradicionais, imutáveis, estafadas, remendadas com retalhos de entremez e rebotalhos de burletas.

Sem saber por quê, sentia a aspiração de uma arte que se não agachasse na recolta dos dichotes dos bastidores, nem repetisse desconjuntos de títeres, mas fosse uma caricatura sintética de ideias e ações, o traço carregado e hilariante, dolorosamente sardônico, do delírio humano em todas as suas expansões, desde as que rebaixam ao similar das lesmas viscosas, até as que elevam ao icarismo dos condores arrogantes, uma forma não usada, não feita, da sátira gesticulada, delimitando no exagero representativo o ridículo das intenções.

Mas como conseguir essa coisa abstrata? Onde descobrir essa misteriosa forma inovadora, esse mágico, encantado novo que ele pressentia e por cuja conquista se cansava? (GONZAGA DUQUE, 1907, p. 59)

Para os objetivos desse texto, vamos nos deter nesse enfatiamento, nessa recusa ao “exercício aprendido” e nessa perseguição de uma misteriosa forma inovadora: “uma caricatura sintética de ideias e ações, o traço

carregado e hilariante, dolorosamente sardônico, do delírio humano em todas as suas expansões”. A proximidade com o imaginário da loucura ultrapassa a alusão ao delírio humano: “Morte do palhaço”, desde o título, atualiza uma dimensão trágica em que a racionalidade moderna se encontra posta em questão. O crítico de arte Gonzaga Duque, ao se referir ao *lúgubre e lúbrico* Félicien Rops, considerava que sua arte atualizaria a *perturbação alucinadora* dum riso glacial de caveira na ardente boca duma mulher lindíssima, constituindo uma arte de ironia e lascívia, donde, por vezes, *irrompiam risadas doudas de coruja sortílega* (GONZAGA DUQUE, 1997, p. 60. *Grifos nossos*). “Morte do palhaço” parece escrever-se em consonância com esse tipo de referencial estético.

Na consideração desse imaginário, como não aproximar “Morte do palhaço” e os versos de “Acrobata da dor”, do parceiro intelectual de Gonzaga Duque, João da Cruz e Sousa?

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, gavroche, salta clown, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta ...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
Nessas macabras piroetas d’ão. . .

E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente,
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.
(CRUZ e SOUSA, 1995, p.89)

Sem pretender propor uma análise minuciosa do poema, gostaríamos de nos deter em um sumário exame do acúmulo, nos versos, das figurações acrobáticas e relativas à bufonaria com aquelas associáveis à desmedida da razão. A sobreposição das duas matrizes imagéticas coincide com a colocação em cena de um específico artista que, *diante de uma plateia*, atua: “Pedem-te bis e um bis não se despreza!” Starobinski já apontava, no estudo referido, a desclassificação social daqueles personagens e, na apropriação identificatória desses tipos pelos mais

diferentes escritores, um jogo irônico que contribuiria com a instauração de uma autocrítica voltada à própria criação (ou: “epifania derrisória da arte e do artista” - STAROBINSKI, 2004, p. 8).

Que os escritos de Cruz e Sousa, bem como os de Gonzaga Duque e aqueles de vários outros poetas seus contemporâneos implicitem a suas obras de criação uma teorização coletivamente construída e partilhada em torno da arte poética não parece novidade. O que pretendemos destacar aqui, contudo, é o modo como esse poema (o que se pode observar, ainda, a propósito de “Morte do palhaço”) *encena* efetivamente aquelas *abstrações*. Estaríamos, nesse caso, diante daquilo que o crítico francês denominou “clown trágico”: as oscilações entre as diferentes gradações do riso (associáveis, ainda, ao campo semântico da *loucura*) se fazem acompanhar de toda uma gama de contorções musculares e de trânsitos espaciais (entre alto e baixo, especificamente) por meio das quais a figura *atualiza* o conflito entre o grau máximo de virtuosidade e a mais radical indeterminação quanto à receptividade e à validação da performance executada. A pontuação, intensificada nos tercetos, seria um dos elementos a compor com o verso final o quadro de autoderrisão e falência.

Allain Vaillant tem apontado, desde Baudelaire, o que haveria de *indecidível* no riso moderno, ressaltando seu aspecto produtor de perturbação e opacidade textual. Quanto a isso, na literatura do século XIX, a indeterminação causada pela manipulação textual do riso (que sempre pressupõe a instância do endereçamento) produziria o equivalente moderno das exigências clássicas de clareza e regulação da composição: a obscuridade e a recusa das convenções, nesse caso, seriam condições formais de uma *comunicação* bem sucedida (VAILLANT, 2010, p. 16). Pensadas assim, torções e contorcionismos parecem compor, na textualidade do poema, por um lado, a formalização de um ideal de escrita. A própria supressão gradativa do corpo do acrobata (que vai, progressivamente, *abstratizando-se* - o que encontra equivalência em Sommers) parece proceder à construção de uma imagem autoral (ou de uma imagem do artista) que se deseja, tragicamente, em movimento entre o grotesco e o sublime¹¹. Por outro lado,

¹¹ A tensão entre sublime e grotesco em Cruz e Sousa encontra-se amplamente desenvolvida no trabalho de Fabiano Rodrigo da Silva Santos (SANTOS, 2009, p. 7): “A convivência entre o sublime e o grotesco já era discutida pelos românticos europeus: com seu gosto por contrastes, eles buscaram unir trágico e cômico, e tal postulado levou Victor Hugo, no Prefácio ao Cromwell (1827), a ver o grotesco como um elemento que intensifica a beleza do sublime, oferecendo-lhe um contraponto (HUGO, 1988, p.45). Diferentemente do que ocorre nessas primeiras teorias românticas, na lírica de Cruz e Sousa – germinada em campo lavrado por Baudelaire –, grotesco e sublime não se justapõem, mas se amalgamam por operações analógicas. Discípulo de Baudelaire e dono de uma sensibilidade harmonizada com as disposições da lírica moderna, Cruz e Sousa também encontrou no grotesco meios de preservação do apelo transcendente da poesia, antes um privilégio do sublime”.

os antagonismos da época também se textualizam, nesse como em outros escritos do período em que a imagem do literato é insistentemente situada no tensionamento entre a construção desse ideal e a ficcionalização do demérito social e cultural que buscamos delimitar, ao longo desse artigo:

Tu és o poeta, o grande Assinalado
Que povoa o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco.
Na natureza prodigiosa e rica
Toda audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 201)

Um momento especialmente tensionado desse trânsito entre a formulação de proposições estéticas e a explicitação dos antagonismos implicados pode ser encontrado em “O emparedado”, do mesmo poeta:

Eu trazia como cadáveres... todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça de África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal! Surgindo de bárbaros tinha de domar outros bárbaros ainda, cujas plumagens de aborígene alacrememente flutuavam através dos estilos... O temperamento entortava muito para o lado da África: era necessário fazê-lo endireitar inteiramente para o lado da Regra, até que o temperamento regulasse a arte como um termômetro (SOUSA, 2000, p. 661-2).

O mesmo poema em prosa reivindicava, ainda, “... que me deixassem ao menos ser livre no Silêncio e na Solidão. Que não me negassem a necessidade fatal, imperiosa, ingênita de sacudir com liberdade e com volúpia os nervos e desprender com largueza e com audácia o meu verbete soluçante, na força impetuosa e indomável da Vontade” (SOUSA, 2000, p. 662). Essa dimensão *crítica* que implica o diálogo com a incompreensão e a recusa dos leitores (de diversa ordem) pode ser observada, ainda, na poesia de Alphonsus de Guimaraens, como já analisei em outra oportunidade:¹²

E solitariamente, pouco a pouco,
De bojo tiro a pena, rasa em tinta...

¹²Ver: RICIERI, 2014.

E a minha mão, que treme toda, pinta
Versos próprios de um louco.

E o aberto olhar vidrado da funesta
Ave que representa o meu tinteiro,
Vai-me seguindo a mão, que corre lesta,
Toda a tremer pelo papel inteiro.

Dizem-me todos que atirar eu devo
Trevas em fora este agoirento corvo,
Pois dele sangra o desespero torvo
Destes versos que escrevo.
(GUIMARAENS, 1960, p. 54).

Seria possível multiplicar indefinidamente as referências, mas não parece necessário. Como tem pontuado Vera Lins, entre outros estudiosos do período, os simbolistas foram, também no Brasil, “os críticos da razão moderna, a razão da técnica e da ciência”, buscando “outras razões, através de uma estética da sugestão, de uma imaginação extravagante e uma abertura ao inconsciente” (LINS, 2008. p. 60). Essa busca inclui o trânsito belicoso e espetacularizado por estabelecimentos como o Café Paris (mencionado por Luiz Edmundo, no livro *O Rio de Janeiro de meu tempo*), a frequência simbólica de revistas e periódicos locais ou franceses (como se observa na transcrição das bravatas descritas por Retté a propósito da vigilância de Max Nordau), a produção de indeterminações no nível da enunciação e a inserção textual da problematização das relações com o público, além da ficcionalização em verso ou em prosa de muitas outras dentre as inúmeras aporias então diretamente implicadas no exercício da escrita literária.

REFERÊNCIAS

CAMILO, Vagner et al. O autor em cena: autoria e imaginários. Uma entrevista com José-Luis Diaz. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 57, n. 1, p. 1-15, jan.-dez. 2022.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. 11. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & cia 1958. (1919)

CAVALCANTE, Cristovam Bruno Gomes. *As faces de Saturno: um estudo sobre as representações melancólicas na lírica de Paul Verlaine e Alphonse de Guimaraens*. 2022. 497 p. Tese de doutorado (Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Araraquara,

2022.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Organização de Andrade Murici. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CUNHA, Renan Pavini Pereira da. *O artista em questão: o problema estético no pensamento psiquiátrico e filosófico nos séculos XIX e XX*. 2019. Tese de doutorado (Filosofia). 384 f. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 2019.

GONZAGA DUQUE. *Imagens nefelibatas*. In: *Graves e frívolos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997. p. 59-64.

GONZAGA DUQUE. *Morte do Palhaço*. *Kosmos*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, jan. 1907.

GROJNOWSKI, Daniel. Préface: l'évolution littéraire et sa *mise en media*. In: HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Vances: Les Éditions Thot, 1984.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Vances: Les Éditions Thot, 1984.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo e a virada de século. In: BASSO, Eliane Corti (org.). *Fon-Fon! Buzinando a modernidade*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 60.

LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. *Mística e antimística, simbolismo e crítica literária*. *Intellèctus*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 92-111, 2018.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira: O simbolismo (1893-1902)*. São Paulo: Cultrix, 1966.

PEIXOTO, Afrânio. *Noções de história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1931.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *Palhaços mortos, poetas e outros párias*. *Remate De Males* (ONLINE), Campinas, v. 40, p.723-50.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens*. São Paulo: EDUNIFESP; EDUSP, 2014.

RIO, João do. *O momento literário*. Organização, introdução e notas de Sílvia

Maria Azevedo e Tania Regina de Lucca. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2019.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SIMÕES JUNIOR, Alvaro Santos. *Cruz e Sousa na imprensa carioca. Do Missal aos Últimos Sonetos (1893-1905)*. São Paulo: EDUSP, 2022.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico*. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

THÉRENTY, Marie-Ève. Le moment Huret ou le relais agonistique des autorités; sur l'autonomisation et la médiatisation de la littérature. *Interfaces*, n. 25, v. 2, p. 27-41, jul.-dez. 2016.

VAILLANT, Alain. Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale. *Romantisme*, p. 11-25, 2010/2 (nº.148).

VALÉRY, Paul. Existência do simbolismo. In: *Varietades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999 [1939].

Recebido em: 10 jul. 2024

Aprovado em: 30 set. 2024