

A poesia do final do XIX: a constituição do leitor

Prof.a Dra. Francine Ricieri (UNICAMP/ FAPESP)¹

RESUMO: No que diz respeito aos procedimentos técnicos relativos à constituição das imagens, aos modos de estruturação rítmica dos poemas, à concepção e organização das obras, bem como ao preparo das edições de seus livros, os poetas simbolistas brasileiros estabelecem um peculiar diálogo com seu **público**. Paralelamente, a relação com o leitor está implicada igualmente na atuação de tais escritores em periódicos como **Rio-Revista** e **Rosa Cruz** (no Rio de Janeiro), as paranaenses **Club Curitibano** e **O Cenáculo**, as mineiras **Horus** e **A Época**, a cearense **A padaria espiritual**, a baiana **A Nova Cruzada**, entre muitas outras, sendo possível elaborar-se uma extensa relação de revistas e pequenos jornais, muitos de vida breve, outros com projetos gráficos e editoriais pretensiosos, ou dedicados a certo didatismo que almejava contribuir com a formação de públicos específicos. Trata-se de um relacionamento tenso, de que esta comunicação pretende discutir alguns aspectos, tais como o que seria o “elitismo” desta proposta poética, seu empenho na formação dos públicos, bem como sua específica discussão dos gostos, padrões e balizas teóricas da produção literária de então.

Palavras-chave: *poesia, século XIX, público, leitor, periódicos*

Introdução

Esta comunicação tem por objetivo adiantar algumas breves reflexões preliminares a serem desenvolvidas ao longo de um trabalho de pesquisa em curso¹, voltado para o estudo da poesia que, no Brasil, foi escrita e veiculada nos últimos anos do século XIX e início do XX. Aqui, pretendem-se discutir aspectos do modo de constituição do **leitor**, especificamente por alguns daqueles poetas usualmente agrupados sob as rubricas **simbolista** ou **decadente**. O **leitor** em questão será pensado a partir de três **movimentos** mais ou menos simultâneos, que se sobrepõem ou entrecruzam na atividade literária dos referidos escritores. Trata-se de cruzamentos que geram tensões significativas no que diz respeito à consideração de suas concepções do poético e que podem, eventualmente, entrar em conflito com as descrições de que têm sido objeto suas obras, seja pela crítica que a eles usualmente se dedica, seja pela historiografia literária, quando se volta para a abordagem daquele momento.

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

Em um segundo sentido, a discussão da relação com o leitor aproxima-se um pouco mais da figura empírica concreta, ao delinear um relacionamento que se estabelece, sobretudo, pela

¹ “Poesia brasileira do final do XIX: historiografia, crítica, teorias do poético”. Projeto de pós-doutoramento desenvolvido com apoio financeiro da FAPESP.

atuação de tais escritores em periódicos como **Rio-Revista**, **Rosa Cruz**, **Club Curitibano**, **O Cenáculo**, **Horus**, **A Época**, **A padaria espiritual**, **A Nova Cruzada**, entre muitos outros, sendo possível elaborar-se uma extensa relação de revistas e pequenos jornais, muitos de vida breve, outros com projetos gráficos e editoriais pretensiosos, ou dedicados a certo didatismo que almejava contribuir com a formação de públicos específicos.

Finalmente, o **leitor**, seja ele o homem comum, seja ele o crítico especializado ou o escritor contemporâneo ao poeta, aparecem convertidos em **tema** em poemas e textos de intervenção de diversos destes escritores. Ao problematizar uma relação quase sempre tensa com tal leitor, esses textos acabam por evidenciar um certo empenho (de vocação pedagógica) na formação dos públicos, bem como com uma específica discussão dos gostos, padrões e balizas teóricas da produção literária de então.

1. “Fecundai o mistério destes versos”

Consideradas as limitações à extensão de uma comunicação, “Antífona” (SOUSA, 1994, p. 137-8), de Cruz e Sousa, talvez seja o poema mais adequado para a consecução dos objetivos aqui pretendidos. Figurando na abertura do livro **Broquéis**, é satisfatoriamente divulgado, sendo talvez o mais conhecido dentre outros que pudessem se prestar às reflexões aqui implicadas. Na impossibilidade de lê-lo, parto, portanto, da pressuposição de tal conhecimento.

Apesar de não ser estranho ao estudioso de literatura, o texto não é muito popular, mesmo entre especialistas, sendo objeto de diversas restrições e condenações da mais diversa procedência. No entanto, ele se constitui, talvez, no principal documento, no Brasil, da busca deliberada de determinado projeto literário. Ainda que um crítico como Augusto de Campos, para nos limitarmos a um caso mais recente, censure no poema o que lhe parece adjetivação fácil, excessiva e sem critérios, é necessário assinalar que seu processo de construção atende a um princípio central: “Antífona” se escreve na recusa à compreensão direta. Tudo em sua organização contribui com esta recusa: a seleção vocabular preciosa, a densidade dos arranjos fônicos, a multiplicação quase alucinatória dos arranjos imagéticos, a própria escolha do título (ambiguamente posicionado entre o sagrado e o musical), a extensão que dificulta uma aproximação racional.

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

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

Pensado assim, o poema “Antífona” primária, em seu conjunto, por uma busca deliberada do que de mais abstrato a poesia pudesse enunciar. Ao evocar **Formas** cuja apreensão concreta é

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

A realização coincide com aquilo que o francês Stéphane Mallarmé entendeu como sendo o *símbolo* e que consiste em importante conquista expressiva da poesia do período. Para ele, o “símbolo” consistiria em “evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d’alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d’alma, através de uma série de decifrações.” (MALLARMÉ, 1985, p.98). A tentativa de sofisticar a linguagem poética em busca de convertê-la em “símbolo” aparece também em Eduardo Guimaraens.

Sua obra **Divina Quimera** se abre com um poema intitulado “Prelúdio. Trata-se de um poema longo, estruturado a partir da repetição sistemática de determinados versos, entre outros procedimentos, de modo que a significação racional resiste ao leitor: à primeira leitura, o poema parece quase incompreensível. Considerando o fato de que alguns poetas simbolistas viram na lógica musical uma alternativa à racionalidade, essa associação com a música é bastante significativa, já que empresta a “Prelúdio” (GUIMARAENS, 1944, p. 46.) o caráter de introdução à peça **musical** que seria a **Divina Quimera**.

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

Operam, assim, uma espécie de revolução na ordem dos valores, já que substituem progressivamente a noção de obras que criam seu público pela das que solicitam o público, que o tomam por seus hábitos ou por seus pontos fracos. Longe de escrever para satisfazer a um desejo ou a uma necessidade preexistentes, escrevem com a esperança de criar esse desejo e essa necessidade; e nada recusam que possa repugnar ou chocar cem leitores se calcularem que, desse modo, conquistarão um único de qualidade superior. (...) de hoje em diante podem ser oferecidos a esse leitor laborioso e refinado textos em que não faltam nem dificuldades, nem os efeitos insólitos, nem os ensaios prosódicos, e até gráficos que uma cabeça ousada e inventiva pode se propor a produzir. O novo caminho está aberto aos inventores. Neste, o Simbolismo descobre-se como uma época de invenções; e o raciocínio bem simples que acabo de esboçar diante de vocês nos leva, a partir de uma consideração alheia à estética, mas verdadeiramente ética, até o próprio princípio de sua atividade técnica, que é a livre procura, a aventura absoluta na ordem da criação artística dos riscos e perigos daqueles que a ela se entregam. (VALÉRY, 1991, p. 66-67).

2. De viseira erguida

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

Por diversas razões, a atividade jornalística, no período, era decisiva na constituição e coesão dos grupos literários. Garantindo uma precária profissionalização e meio de sustento, estabelecia e confirmava certo estatuto artístico, sendo, nesse sentido, tão decisiva quanto o ar dândi, a indumentária apurada e a troca mútua de incentivos e aconselhamentos literários. O jovem Alphonsus permanecerá atuante nos jornais paulistanos durante todo o período de permanência na cidade. Em março de 1895, assume o posto de Promotor de Justiça em Conceição do Serro, interior de Minas. Não cessa, contudo, as atividades jornalísticas, mantendo colaboração com **A gazeta**, fundada por Araújo.

Em 1903, tendo ocorrido a supressão do cargo de juiz substituto, por ele ocupado, recusa oferta de emprego n’**A gazeta** para assumir a direção do **Conceição do Serro**, modesto órgão de divulgação recém-fundado. Compõe o **Conceição do Serro** de 20 de março de 1904 até 18 de dezembro do mesmo ano. Depois dessa data, reassumido o cargo de juiz da comarca, teria colaborado com o veículo até sua extinção. Os cinco últimos números, embora não trouxessem seu nome no cabeçalho, também teriam sido organizados por ele, já que o poeta era “o **factotum** do jornal”, como de praxe em periódicos do interior, nos quais o redator, às vezes desempenhava até “mistérios até de impressor ...” (COELHO, 1934, p. 33).

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

Surge, pela primeira vez, nesta cidade um periódico; bem-vindo será por certo para todos aqueles que compreendem a missão progressista e benfazeja do jornalismo. / Órgão oficial do município, tratará paralelamente das necessidades e interesses deste e do Estado, bem como da comunhão brasileira, na sua humilde esfera será a almenara que velará com seu clarão protetor pelo sossego, paz e prosperidade dos nossos conterrâneos. Vem, de viseira erguida, combater pelo bem de todos; velar pela justiça é o seu emblema, é a insígnia da bandeira que desfralda. / A par do direito, agricultura, comércio, viação e indústrias (da extrativa, principalmente, dadas as condições do nosso solo e subsolo), tratará também das letras propriamente; pois que a literatura é e sempre será a fonte primitiva dos conhecimentos humanos. / Assim, sempre que o espaço tão acanhado o permitir, serão estampados trechos de prosa e versos de escritores laureados, quer portugueses quer brasileiros; a mocidade aprenderá a amar as belas-artes, este consolo de todos entre os amargores da vida. (GUIMARAENS FILHO, 1995. p. 149-150).

De viseira erguida, o jornalzinho, nesse mesmo número, publica (a par do direito, da agricultura e companhia) uma “Canção” de Severiano de Resende acrescida de comentário do autor

e de juízos críticos elogiosos do editor com alusões à “poesia moderna” e à obra de Baudelaire e Verlaine. Devotando-se às atividades que o justificam enquanto órgão do município, acaba por “contagiar-se” também das letras que animam seu “espírito”, em um “contágio” que é visivelmente rua de mão dupla. Se o **Conceição do Serro** serviu para pagar o salário do homem de letras e leis desempregado, serviu também para exteriorizar alguns aspectos de sua concepção de literatura e sua admiração por alguns homens do ramo. Bem visível seria a predileção por Cruz e Sousa, que teve alguns poemas publicados no jornal a que não faltavam versos de Bilac. Havia também poemas do próprio diretor do jornal, inéditos ou retirados dos três livros que já editara, além de colaborações de políticos locais.

Da operosa oficina do **Conceição**, articulava-se (ao lado de anúncios - alguns versificados -, dos embates de poder, das charadas para distração e das variáveis ligadas à produção econômica do município) uma poética pessoal, organizada no sentido de obter talvez que a mocidade viesse a “amar as belas-artes”, este “consolo de todos os amargores da vida”. Bem articulada com seu tempo, a poética do jornalzinho (contemporâneo dos primeiros passos da Academia Brasileira de Letras) abria seu espaço - entre os “laureados”- aos promissores, aos entusiasmados, aos injustiçados, aos membros do grupo, aos amigos de infância ... ao político que pagava a conta da festa.

Alphonsus de Guimaraens transfere-se para Mariana, em 1906. No ano seguinte, já se encontram contribuições suas no jornal local, **O germinal**. Além desse: **A gazeta**, de São Paulo, o **Jornal do comércio**, de Juiz de Fora, revistas cariocas como **Fon-Fon!** e **O curvelano** do amigo Álvaro Viana. Dessa época (1909), seriam os poemas publicados em **Fon-Fon!** com o pseudônimo de João Ventania, de “Riacho de Vento”. A colaboração teria se estendido de 27 de março a 7 de agosto de 1909. O último capítulo de suas incursões pelos jornais da época escreve-se a partir de 1915, quando surge, em Mariana, o periódico **O alfinete**, um jornal humorístico em que colabora abundantemente com versos satíricos e sérios, oculto em pseudônimos.

Freqüentemente, o que publicava em **O alfinete** ia assinado com o nome do marianense alfinetado: Joaquim Araújo, José Candinho, Bento de Oliveira, Jovelino Gomes, Raimundo Manecas. Os moradores da cidade, em depoimentos posteriores, lembravam-se da estratégia com bom humor, o que faz pensar em certa sintonia entre o poeta exilado (ou satirista em exercício) e seu público de sapateiros, coveiros, delegados ... Difícil saber o que pensavam dos versos de inspiração simbolista, mas recortes das brincadeiras d'**O alfinete** eram guardados com cuidado pelo menos até 1949, segundo depoimento de Aurélio Buarque de Holanda (1949). Fechando a questão, um morador de Mariana lhe dissera sobre o poeta: “Um pândego!” (CRISPIM, 1958. p. 6).

O que se descreve não é peculiar a Guimaraens. Entre outros, Alceu Wamosy atuou em jornais auxiliando o pai desde o início da adolescência e Emiliano Perneta ficou conhecido pela atividade. Publicou poemas, em 1899, em **O mercantil**, **O correio paulistano** e **Gazeta de São Paulo**, ao lado de Alphonsus de Guimaraens, Wenceslau de Queiroz, Virgílio Várzea e Cruz e Sousa. Em 1890, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fundou com outros a **Folha Popular**. Conta-se ter sido o responsável pela obtenção do emprego que permitiu a Cruz e Sousa o deslocamento para o Rio, onde trabalharia na imprensa. Associam-se ao nome de Perneta, bem como à divulgação da escrita simbolista, uma extensa relação de revistas e pequenos jornais, efêmeros e pretensiosos, muitos com ousados projetos gráficos e editoriais, outros dedicados ao eventual didatismo que garantiria os leitores dos poemas que seus editores desejavam escrever.

Em um país onde o mercado editorial era incipiente e concentrado no Rio de Janeiro, as tiragens reduzidas e impressas em Portugal e na França, o público leitor muito restrito e a maior parte da população formada por analfabetos, as páginas de revistas e periódicos assumiam a tarefa de fazer circular obras literárias e, também nelas, ocorriam debates, querelas, disputas, questionáveis consagrações. Foram periódicos ligados aos simbolistas *Rio-Revista* e *Rosa Cruz* (no Rio de Janeiro), as paranaenses **Club Curitibano** e **O Cenáculo**, as mineiras **Horus** e **A Época**, a cearense **A padaria espiritual**, a baiana **A Nova Cruzada**, entre muitas outras.

3. Um paradoxo e uma conclusão provisória

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

Em Cruz e Sousa, assumir a poesia enquanto um esforço extremado de elaboração pressupõe assumir uma posição de marginalidade. No jornal **Novidades**, em 1901, um texto seu contrapõe a figura do poeta aos interesses burgueses, considerados mesquinhos: “o cocheiro mais agolado e galante, guiando o mais elegante coupé tirado por éguas de raça, de amplas ancas carnudas e luzidias, cheias de nervosidades, de altivez bourbônicas” não valeria “a página mais simples, mais frouxa, sem mesmo ornamentação de estilo”:

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

E assim, com tua elevação mental e disciplina, julgas-te profundamente feliz. Não trocarias o teu espírito pela ostentação e pompas do mundo. Ah! se tu tens pompa das idéias! (SOUSA, 1980, p.35-36).

Retoma-se aí, como se pode observar, a tópica decadente/symbolista do “poeta maldito”, que definirá o artista como desajustado, sobretudo por sua sensibilidade aguçada e sua capacidade de entender e conhecer a realidade de uma perspectiva não convencional. A tópica pressupõe que a auto-exclusão seja confirmada por um correspondente descaso do público que poderia ler esta obra: “Não sabem o que tu escreves. Não entendem aquilo... Palavras, palavras, dizem.”

Um dos mais significativos poemas passíveis de leitura metalingüística de Alphonsus de Guimaraens, da obra **Kiriale**, o poema “A cabeça de corvo”, após percorrer um seqüenciamento de tensões e contradições associáveis à produção poética, encerra-se com uma estrofe que evoca um interlocutor anônimo pluralizado e que parece sugerir uma eventual solução de tais tensões pela eliminação mesma da poesia que as suscita e adensa:

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)

E, no entanto, o poema enquanto objeto encena precisamente uma espécie de resistência a tal **solução** de bom termo ou bom tom. Mais que atualização da tópica do maldito, contudo, essas ocorrências (que poderiam ser acompanhadas por várias outras) parecem conter preciosas sugestões acerca dos termos em que se dá a interação entre leitor e texto, na perspectiva dos poetas aqui recortados para análise. O leitor empírico, ao contrário do que tradicionalmente se declara sobre esta poesia, é prefigurado enquanto sujeito que existe anteriormente à cena literária, em um contexto cujas precariedades e limitações são, de diversos modos, incluídas na construção material, formal e retórica dos versos em questão.

Ocorre que a opção mesma por uma estética associada a escritores como Mallarmé e Baudelaire pressupõe a operacionalização de um objeto estético construído enquanto recusa e

negação à busca de uma compreensão lógica inerentes ao positivismo, ao historicismo e à explicabilidade direta (de cunho biográfico ou social) da obra literária, contemporâneas às primeiras descrições de que foram objeto esses escritores e que estabeleceram as chaves para sua recepção crítica posterior, que sempre os julgou a partir de valores associados a tais métodos (como nacionalismo, pátria, justiça social, engajamento, etc) e de todo estranhos ao aparato retórico que tais obras almejavam elaborar.

Alguns paradoxos derivam daí. O mais interessante talvez seja aquele que se pode associar precisamente à figura do leitor. Mario Vargas Llosa, em uma obra dedicada à **Madame Bovary**, de Flaubert, a certa altura, compara as concepções literárias de Brecht e Flaubert de um modo que parece pertinente e paralelo às conclusões preliminares a que este texto se encaminha. Lembrando a diferença de base entre os dois escritores (o primeiro, “um ser de idéias generosas, um homem sensível à injustiça de que a maioria é vítima” e que tomaria a divulgação e a propagação da **verdade** como missão principal da literatura; o segundo, “um profundo egoísta no que respeita à injustiça social”, que “odiava e desprezava os homens” e que não acreditava em mudanças, “fato que, ademais, também não lhe parecia injusto, porque os homens não mereciam outra coisa”), aponta o curioso paradoxo que suas obras acabaram por estabelecer precisamente pelo modo como **constituíram o leitor** que delas poderia ou deveria se acercar:

O paradoxal é que os produtos artísticos de ambas as atitudes contrárias são também contrários em relação às teorias de seus autores. O democrático Brecht escreve uma obra que, na prática, parece supor o infantilismo ou a inépcia de seu público: tudo deve ser explicado e sublinhado para não dar a menor oportunidade ao equívoco, à interpretação incorreta. A literatura adota a forma de uma sala de aula na qual o autor, um rigoroso *domine*, explica aos alunos uma lição na qual estão incluídas certas histórias e seus ensinamentos, umas fábulas e as verdades excludentes que ilustram. A “mensagem” é imposta ao leitor ou espectador (frequentemente com gênio) ao mesmo tempo em que a história e os personagens, sem lhe deixar escapatória ou escolha: a literatura torna-se assim, como as ditaduras, algo que não deixa outra alternativa que a submissão ou a resistência totais. Proselitista, paternalista, magisterial, trata-se de uma arte, num sentido profundo, religiosa, não apenas porque se dirige aos homens como convictos ou catecúmenos, mas porque exige deles — apesar de sua fisionomia ardorosamente nacionalista —, desde o princípio e principalmente, um ato de fé: a aceitação de uma verdade única e anterior à obra de arte.

O frio Flaubert, ao contrário, realizou uma obra que na prática supõe (na medida que as exige) o amadurecimento e a liberdade do leitor: se há *uma* verdade na obra literária (porque é possível que haja várias e contraditórias), está escondida, dissolvida na massa de elementos que constituem a ficção, e corresponde ao leitor descobri-la, tirar por sua conta e risco as conclusões éticas, sociais e filosóficas da história que o autor pôs diante de seus olhos. A arte de Flaubert respeita acima de tudo a iniciativa do leitor. A técnica da objetividade é encaminhada a atenuar ao máximo a inevitável “imposição” que toda obra de arte padece. (...). A estratégia da criação artística flaubertiana introduz sempre um princípio relativizador, uma ambiguidade de interpretação, pelo fato de excluir da obra de arte toda mensagem explícita. Deste modo fica descartada a leitura unívoca: a interpretação será sempre exterior ao criado, um acréscimo que poderá variar segundo a obra repercuta em cada época ou em cada pessoa. É o leitor quem deve, segundo sua inteligência, convicções e experiências, relacionar ficção e realidade, vincular (ou desvincular) o imaginário com o vivido. Paradoxalmente, o romancista que odiava os homens concebeu uma literatura que respeita o leitor, tratando-o como um igual e fazendo-o compartilhar com o autor da tarefa de acabar a obra, decifrando seu significado; ao contrário, o escritor que amava o homem concebeu uma literatura que implica desdém ou, quando menos, uma tenaz desconfiança em relação ao leitor, uma vez que dele exige unicamente obediência e credulidade. (VARGAS LLOSA, 1979, p. 188-189)

Provisoriamente, arrisco uma suposição: a de que a poesia praticada no Brasil, em fins do século XIX, observada de uma perspectiva não nacionalista, não proselitista, menos atrelada ao aparato crítico emergente do século XIX e que levasse em consideração o projeto retórico em que ela se constitui talvez pudesse redimensionar alguns dos principais adjetivos demeritórios que usualmente serviram para descrevê-la. Creio que a situação do leitor (o empírico, o implícito, o ficcional) nessa poesia seria um elemento decisivo para uma tal reflexão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- COELHO, Vulmar. Alphonsus, Humorista e Satírico. **Revista da Academia Mineira de Letras**, Belo Horizonte, v. 14, 1934.
- CRISPIM, Antônio. (Carlos Drummond de Andrade). João Ventania: um dos lados de Alphonsus de Guimaraens. **Leitura**, Rio de Janeiro: ano 16, nº 7, p. 25-33, jan. 1958.
- CRUZ E SOUSA. Sugestão. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos / Brasília: INL, MEC, 1980. p. 35-36.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. **Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1995.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960.
- GUIMARAENS, Eduardo. **A divina quimera**. (Organização, introdução e notas de Mansueto Bernardi). Porto Alegre: Globo, 1944.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus! **Jornal de letras**, Rio de Janeiro, ano 1, nº 4, p. 6, out. 1949.
- ISER, Wolfgang. **The implied reader**. Baltimore; London: John Hopkins University, 1978.
- MALLARMÉ Stéphane. Poesia e sugestão. In: GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- SOUSA, João da Cruz e. _____. **Missal e Broquéis**. (Organização e apresentação: Ivan Teixeira). São Paulo: EDUSP, 1994.
- VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. In: _____. **Variedades**. (org. e introdução de João Alexandre Barbosa). São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VARGAS LLOSA, Mário. **A orgia perpétua**. Flaubert e “Madame Bovary”. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

¹ **Francine Fernandes Weiss Ricieri**

Pós doutoranda: IEL – UNICAMP / FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
francine.idt@terra.com.br