

Paula Gomes Macário

Neo-Gregos da *Belle Époque* brasileira



**Dissertação de Mestrado em Teoria e História Literária
Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas**

**Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
2005**

Paula Gomes Macário

Neo-Gregos da *Belle Époque* Brasileira

Dissertação apresentada ao curso de Teoria e História Literária do Instituto de estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas

Campinas
2005

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

M247n

Macário, Paula Gomes.

Neo-gregos da Belle Époque brasileira / Paula Gomes Macário. --
Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientador : Luis Carlos da Silva Dantas.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Literatura brasileira - História. 2. Paganismo. 3. Modernidade.
I. Dantas, Luis Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: New-greeks of brasilian Belle Époque.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Brazilian literature - History; Paganism;
Modernity.

Área de concentração: Literatura brasileira.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Prof. Dr. Luis Carlos da Silva Dantas, Prof. Dr. Leonardo Afonso de
Miranda Pereira e Prof. Dr. Jorge Sidney Cole Júnior.

Data da defesa: 16/06/05.

Campinas, 16 de junho de 2005.

Banca examinadora:

Luiz Carlos da Silva Dantas

Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Jorge Sidney Coli Júnior

Resumo

O objetivo do trabalho é identificar, reunir e comentar textos que configurem uma tendência literária particular no panorama da literatura brasileira do início do vigésimo século.

Tendência que se define pela utilização da temática da Grécia antiga e do paganismo como campo de explanação de ideais de liberalidade moral. Ideais que condiziam com o momento de transformação vivido por uma sociedade em processo de modernização.

Para tanto coube analisar de que maneira o universo da antiguidade e do paganismo representara uma referência simbólica de tradicional sublimidade estética e, ao mesmo tempo, de uma sensualidade afastada da noção cristã de pecado. Abordar em seguida a noção histórica de uma sociedade em relação com novos e modernos hábitos, que conferiam destaque à corporalidade. E, por fim, considerar de que maneira tais referências foram reunidas e apropriadas por uma série de autores na construção de uma literatura hedonista e sensualizada, de feições ornamentais e sentido moralmente libertário.

Resumé

L'objectif de cet travail est d'identifier, recueillir et commenter une série de textes qui forment une tendance particulière devant le conjoint de la production littéraire brésilienne des premières décades du vingtième siècle.

Cette tendance se définit pour la utilisation de la thématique de la antiquité grecque et du paganisme pour exprimer idées de libéralisation morale. Idées que se mettait d'accord avec le moment de transformation pour que passait une société en procès de modernisation.

Pour faire cette lecture il a été nécessaire analyser comme l'univers de la antiquité grecque représentait une référence symbolique de excellence esthétique et, en même temps, de une sensualité éloigné de la notion chrétienne de péché. Aborder, puis, la notion historique de une société que s'abouchait avec nouveaux et modernes usages, que donnaient visibilité à le corps. Finalement considérer comme ces références ont été rassemblé pour un groupe de auteurs pour produire une littérature de face ornemental et sensuel, avec un sens de libéralisation.

Índice

Agradecimentos -----	11
Epígrafes -----	13
Apresentação – Um ideal e uma temática: de Isadora Duncan às <i>Canções de Bilitis</i> de Pierre Louys. -----	15
Capítulo 1 – O Brasil neo-grego da <i>Belle Époque</i> .	
1.1 Sociedade. -----	37
1.2 Vida literária. -----	51
Capítulo 2 – Quadros neo-gregos: uma antologia comentada. -----	87
Martins Fontes – <i>Pagão</i> -----	89
– <i>Bilitis</i> -----	93
– <i>Beijos perdidos, soltos no ar</i> -----	95
– <i>Coro gregoriano</i> -----	99
– <i>A dança</i> (fragmento) -----	103
Raul de Leoni – <i>Cristianismo</i> -----	108
– <i>Eugenia</i> -----	112
Gonzaga Duque – <i>Mocidade Morta</i> (fragmento) -----	115
Tristão da Cunha – <i>Isadora Duncan</i> -----	120
– <i>Surpresas éticas</i> -----	125
– <i>Paganismo eterno</i> -----	128
André Carrazzoni – <i>O paganismo do mar</i> -----	130

Alvaro Moreyra – <i>Dança ao sol</i> -----	134
– <i>À beira-mar</i> -----	137
– <i>Em agosto de 1921</i> -----	139
– <i>As amargas, não...</i> (fragmentos) -----	141
Conclusão-----	143
Bibliografia geral -----	145
Bibliografia específica -----	149
Anexo – Ilustrações -----	151

Quero agradecer,

em primeiro lugar ao professor Luiz Dantas, pela orientação e, especialmente, pela cumplicidade nas interpretações “dionisíacas”.

À minha mãe, Lourdes Macário, pelo onipresente e amoroso apoio.

Aos professores Joaquim Brasil Fontes, Jorge Coli e Leonardo Pereira. O primeiro pela inspiração e os outros pela leitura atenciosa, dado de grande valor no solitário trabalho acadêmico.

Ao CNPq, pelo financiamento que viabilizou minha pesquisa.

Aos funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem, pela providencial ajuda.

A Tião Carvalho, Raquel Gouvea e Grácia Navarro, mestres em outras áreas, caríssimos coadjuvantes de minha formação.

Aos amigos que das mais diversas formas, intelectuais, técnicas ou afetivas, contribuíram para a realização deste trabalho: Henry Burnett, Wladimir Mesko, Josiane Martinez, Luciana Ruiz, Alessandra Costa Pinto, Cristiano Gallep, Dafran Macário, Sílvia Fonseca, Clara Cecchini, e muitos outros...

*Implico solenemente com a Grécia, ou melhor,
implico solenemente com os nossos cloróticos gregos
da Barra da Corda e pançudos helenos da praia do Flamengo.*
(Lima Barreto, 1916)

*... da pena ver o quanto as multidões do verão
destroem, praia depois de praia, o que resta da natureza.
Mas uma outra natureza, a dos corpos e dos desejos humanos,
parece ser mais respeitada hoje em dia; que isso sirva de compensação.*
(Marcelo Coelho, 2004)

Apresentação

Um ideal e uma temática: Isadora Duncan e a Bilitis de Pierre Louys.

De todas as milhares de figuras da escultura grega, baixos relevos e vasos, não há nenhuma que não seja dotada de delicada proporcionalidade física e harmonia de movimentos.

Isso não seria possível a não ser que os artistas daquele tempo estivessem acostumados a ver sempre ao seu redor belas formas humanas. Vim à Grécia estudar essas forças de arte antiga, e sobretudo, para viver no país que produziu esses milagres, e quando digo viver, quero dizer dançar.¹

O trecho faz parte do discurso da bailarina Isadora Duncan (1877 – 1927) quando de sua chegada para a temporada de residência na Grécia, em 1903. Isadora, artista notória de seu período e uma das mais conhecidas, importantes e revolucionárias dançarinas de todos os tempos², foi criadora de uma arte e de uma forma de construção artística absolutamente originais e dona de um pensamento estético aprofundado, de idéias próprias, ousadas e radicais a respeito da vida, da arte, da sociedade e das normas comportamentais de seu tempo. Além de protagonista de uma biografia intensa e instigante, assinalada pelo encerramento da vida na arte, marcada por atitudes polêmicas, por eventos trágicos e por uma dinâmica oscilante e vertiginosa que a conduziu – a artista e a mulher – sucessivamente a ápices de glória, reconhecimento e fortuna e a momentos obscuros de conflito, desamparo e extrema dificuldade financeira.

A dançarina da leve túnica, do corpo livre e exposto, dos pés descalços. A bailarina que se recusou ao espartilho e às sapatilhas de ponta. A coreógrafa recriadora das visões da arte da Grécia antiga. Estas são as imagens mais comuns, simplificadas e difundidas de Isadora Duncan, tanto em seu tempo como no que restou para a posteridade. Imagens que, a despeito de seu simplismo e desconsideração para com a real importância

¹ Duncan, Isadora. *Fragmentos Autobiográficos* (tradução de Lya Luft). Porto Alegre: L&PM, 1996. p. 32.

² Ver em Bourcier, Paul: *História da dança no ocidente* (trad. Marina Appenzeller). São Paulo: Martins Fontes, 1987. Cap. 9; e em Ropa, Eugenia Casini (org.) *Alle origini della danza moderna*. Bolonha: Il mulino, 1990.

da veia criadora da artista, servem de qualquer forma para ilustrar de maneira rápida e contundente a gama de idéias que vem compor o sentimento estético sobre o qual se inclinam as presentes páginas: O sentimento de projeção da arte e da civilização grega antiga na produção estética do período histórico conhecido como *Belle Époque*. O mesmo sentimento que mobilizou a inspiração de diversos autores brasileiros frente à arte da dançarina quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro, fazendo dela uma espécie de musa momentânea do ideal que este trabalho se propõe a capturar.

Em *Minha Vida*, a autobiografia de Isadora Duncan, um texto tocante pela escrita poética, o tom emocionado, mas principalmente pela evidente inteligência, lucidez e capacidade crítica da autora, é possível resgatar as impressões de sua passagem pelo Brasil, ocorrida no ano de 1916:

A esta cidade chegamos sem dinheiro e sem bagagem, mas no diretor do Teatro Municipal encontramos um homem assaz gentil, que tudo nos facilitou. Aí também defrontei um daqueles públicos inteligentes, vivos e vibrantes, que permitem aos artistas oferecer-lhes tudo que de melhor trazem em si. Aí conheci também o poeta João do Rio, muito querido da mocidade do Rio, onde, aliás, todos parecem ser poetas. Quando passeávamos juntos, éramos seguidos pela rapaziada, que gritava: “Viva Isadora! Viva João do Rio!”.³

E é tudo. São estas todas as palavras da dançarina a respeito da viagem ao Rio, num comentário que apesar de lisonjeiro não mereceu um parágrafo isolado do conjunto de suas memórias a respeito de uma turnê pela América do Sul. Chama atenção nele a impressão que a artista teve de seu público, aquele que fez parte da assistência do teatro e o que a ovacionava pelas ruas, bem como das pessoas com quem conviveu em sua curta passagem, com destaque para o escritor e jornalista Paulo Barreto, ou, João do Rio. Impressão que deixa bastante claro que Isadora esteve no Brasil cercada pela gama de artistas, críticos, jornalistas e estudantes que formavam um recorte do que seria a intelectualidade da sociedade carioca do início do séc. XX. Este o público verdadeiramente apto a receber com

³ Duncan, Isadora. *Minha Vida* (tradução de Gastão Cruis). Rio de Janeiro: José Olimpio, 1985. p.272.

efusividade sua dança. Fosse esta efusão a mera importação de um modismo europeu, tida como espécie de atitude prioritária da sociedade elegante brasileira deste período histórico, fosse, eventualmente, a real celebração da visão literalmente corpórea de um ideal artístico comungado em seu conteúdo por indivíduos deste mesmo público, ideal deslumbrante em sua realização.

Se, como atesta em sua biografia, o Brasil para Isadora Duncan não rendeu mais que umas poucas linhas, efeito contrário tiveram os espetáculos de Isadora Duncan para a imprensa e a literatura nacionais. Aqui não só sua passagem em pessoa, como a assistência de alguns de seus espetáculos no exterior pelos homens de letras brasileiros, foi marcada por uma espécie de *frisson* artístico e intelectual que deixa como conseqüência inúmeras páginas. Leiamos, a título de exemplo, fragmento de crítica à temporada de dança em Paris publicada por André de Resende na revista *Kósmos*:

De repente, porém, aparece no palco da Gaîté-Lyrique *miss* Isadora Duncan. Paris esfregou as pálpebras, arregalou os olhos admiradamente: Que! Era lá possível que houvesse n'América uma coisa assim?!

E *miss* Isadora Duncan ai estava, como nos diz um cronista: “Flexível, juvenil e sempre harmoniosa (...) bacante coroada de pampanos e brandindo o tyrso floreado, como excitada pelo sol e pelo ruído, embriagada pelo perfume das cubas que fermentam, e deixando-se levar, aturdida, em uma fugida sabidamente tumultuosa, em que os seus véus desprendidos ondulam e se desgrenham atrás dela como uma nuvem batida por vento tempestuoso (...)”

Paris queda-se fascinada diante da obra ideal de *miss* Isadora Duncan, uma *american girl* que teve a intuição de recompor a dança antiga pelos desenhos e esculturas das frisas arquitetônicas e dos vasos da cerâmica grega.⁴

⁴ Resende, André de: “A dança em Paris”. *Kósmos* Ano 6, número 4 – abril de 1909. O autor não especifica a origem ou autoria da crônica citada.

Desta mesma forma, diversas críticas de arte, crônicas, publicações de conferências, ensaios e memórias são produções que tomam sua dança como tema não só de emocionante inspiração para produção literária, como de significativa reflexão sobre a arte e, especialmente, sobre as formas de relação entre arte e comportamento. Não é informação velada, e com certeza ainda menos seria na época, a representatividade desta mulher como uma espécie de revolucionária comportamental. Seus ideais e sua prática artística, em tudo envolvidos com suas formas de conduta pessoal, muito se fizeram implicar em questões de discussão de teor moral. Curioso é também observar a permanência da figura da dançarina em diversas publicações de autores brasileiros para bem além do momento de suas apresentações no Brasil e, ao que parece, da própria efervescência da dança de Isadora na Europa, como se sua imagem restasse como claro símbolo de uma forma artística e existencial a ser lembrada, cultuada e propagada.

O que se está reportando é, pois, a configuração no panorama da produção brasileira dos primeiros anos do séc. XX de uma espécie de cenário literário no qual reluz a figura da dançarina norte-americana que propôs em sua dança o resgate do universo artístico da antiguidade Grega. Sobre a configuração de tal cenário torna-se relevante questionar a respeito os motivos do impacto do aparecimento de Isadora no Brasil. E é este questionamento quem nos carregará ao pré-suposto de que a artista vinha para personificar entre os membros da intelectualidade brasileira todo um universo de idealizações com respeito à civilização clássica antiga. Universo que, amplamente explorado pelo movimento parnasianista, estava longe de constituir algum tipo de novidade temática no campo da literatura brasileira. Porém agora dava sinais de encampar novos ideais, ideais advindos da nova forma social que chega trazida pelo processo de modernização.

Isadora, em sua dança neo-helênica, em seu corpo significativamente desvelado, em seus pés nus – notória conotação de liberdade e de sensualismo – traz consigo a revelação de um sentimento de época. Num período marcado por fortes transformações sociais, em que um modo de vida impresso pelo alcance cada vez maior do cidadão pela sociedade industrializada e capitalizada⁵, é natural que concorram ideologias que encabeçam a dinâmica de abandono de antigas formas de pensamento e de conduta. Aos artistas, bem

⁵ Processo social registrado e analisado em Needell, Jeffrey D: *Belle Époque Tropical* (trad. Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das letras, 1993; e em Sevcenco, Nicolau: *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3 – da *Belle Époque* à era do rádio. São Paulo: Companhia das letras, 2002. – introdução e capítulo 7.

como aos intelectuais ligados à arte, coube a tarefa de estetizar estas ideologias e criar obras que representassem tanto a justificativa quanto o resultado dessas transformações. Eis que de uma dessas formas de representação se trata a matéria prima da construção artística tanto de Isadora como de seus “aedos” brasileiros: um sentimento estético, expresso em primeiro lugar por uma escolha temática e em segundo lugar por uma construção ideológica.

A escolha temática é a Grécia antiga, bem dizendo, uma projeção idealizada da civilização grega da antiguidade. Vale lembrar neste ponto o quanto os elementos da mitologia, e da poesia da Grécia antiga sempre se configuraram como um significativo campo temático, com ares de antepassado ilustre, para a arte e a literatura de quase todos os períodos, no que diz respeito à cultura ocidental. Ao longo de diversos momentos de nossa civilização é possível observar diferentes leituras, interpretações e recriações do mundo antigo que se na maior parte das vezes muito pouca relação têm com uma investigação histórica criteriosa daquela civilização, podem ser muito interessantes como matéria prima para análise de paradigmas filosóficos, estéticos e comportamentais da sociedade que as criou. No caso a que nos atamos, o do período final do séc. XIX e inicial do séc. XX, é interessante observar a formação de uma imagem de certa forma generalizada da Grécia como, basicamente, um mundo pagão, naturalmente sensualizado, sublimemente estético e filosoficamente hedonista. A Grécia da *Belle Époque*. Imagem para a qual concorrem especialmente obras de arte identificadas pelo sentimento estético chamado Decadentismo e a construção operada por este de uma visão sensual da antiguidade fundada principalmente no oriente helenístico.

Como construção ideológica temos sobretudo a defesa de uma nova visão da arte e da vida, que, tomando como padrão os recriados ideais pagãos, propunha um abandono dos valores morais de pudicícia e castidade herdados da tradição cristã a fim de abrir novos campos para a criação artística, para a busca da sublimidade estética e, atrelada a ela, a exibição de comportamentos tanto mais licenciosos quanto mais identificados com uma forma esteticamente deleitante de existência. Trata-se, em suma, de uma revisão moral em nome da beleza. E de uma beleza específica: a beleza das formas humanas, trazidas à tona em nome uma nova imitação dos gregos. Num processo em que, além do tradicional embate do espírito artístico e libertário com a hipocrisia e incoerência das regras morais da sociedade, se pode investigar uma adequação com as demandas, desde filosóficas até

mercadológicas, que se vinham construindo ao longo de todo processo de modernização da sociedade e que conheceram um momento de profunda impressão com a entrada do vigésimo século.

A construção do ideal artístico de Isadora Duncan, subjetivamente descrita em *Minha Vida* e interpretado por sua série de biógrafos e por aqueles que se ocuparam de estudar sua figura, sua arte e sua escola⁶, é ainda um mote bastante qualificado para que se tente entender um pouco desta projeção de padrões identificados com o mundo antigo num ideal de mundo moderno. Para tanto se torna necessário admitir sua arte como um trabalho fundamentado em uma base cultural e erudita, ainda que de uma erudição dispersa e pouco assistida, dentro do padrão de absoluto autodidatismo que conduziu sua formação e sua carreira. A própria artista, ainda em sua biografia, nos acusa um painel de sua formação intelectual através de um esparso roteiro de suas leituras. Iniciadas praticamente na infância, quando de seu abandono da forma institucional de ensino, tais leituras percorrem, de início, a mais variada sorte de produções literárias, passando em seguida por uma concentração pouco enfática na teoria da arte e da dança e terminando por mergulhar o mais possível numa espécie de cânone filosófico, com notório destaque dado a alguns nomes como os de Platão, Kant, Nietzsche e Haeckel, entre outros. Evidentemente, mais importante que tentar estabelecer qualquer padrão de avaliação sobre a natureza ou a forma do que se está classificando como a ilustração da artista, é perceber que o envolvimento com as questões intelectuais e filosóficas terminam por fomentar em seu próprio fazer artístico e, mais que isso, na sua visão e posicionamento sobre o mundo, um tom de aprofundamento intelectual e ideológico. No volume brasileiro *Isadora – Fragmentos autobiográficos*, uma compilação de textos publicados na imprensa e de discursos proferidos por Isadora, um texto introdutório assinado pelo pesquisador norte americano Franklin Rosemont em 1981 chama a atenção para o caráter cerebral da dançarina:

Ironicamente, foi essa magnitude de suas realizações como artista, bem como a pura excitação e tragédia de sua vida, que provocaram uma tendência a velar nossa consciência da originalidade,

⁶ Ver em: Lever, Maurice: *Isadora* (trad. Antonio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes, 1988; Magriel, Paul: *Nijinsky, Pavlova, Duncan: tree lives in dance*. New York: Da Cappel, 1977e Savinio, Alberto: *Isadora* (trad. Alexandre Eulálio) Rio de Janeiro: Taurus. 1985.

profundidade e audácia de seu pensamento. Mas Isadora sempre foi uma pensadora e uma pessoa de ação, dotada de viva imaginação poética, lucidez crítica, um espírito de radical desafio às “coisas estabelecidas” e habilidade de expressar suas idéias com exuberância e humor.⁷

Admita-se a criação de Isadora Duncan como o resultado estético de uma causa intelectual que de alguma forma acompanha a história do pensamento de sua época. Torna-se possível, então, inclinar-se sobre o caminho de sua formação intelectual e visualizar, nas influências do construto de sua dança, manifestações de uma fortuna ideológica contextualizada no final do séc XIX. Envolvidos nesta fortuna estariam noções como a visualização de uma sociedade em radical transformação, a vanguarda das mudanças nas formas de conduta que marcariam o abandono da antiga organização social, ideais libertários de comportamento em nome da realização do indivíduo e ideais de sublimação estética e valorização da arte. E, aliada a estas idéias, a temática de idealização da antiguidade, especificamente da civilização grega, como o imaginário reinado histórico do homem livre e autêntico e da arte sublimada pela recriação do belo e do harmônico naturais, como expõe Isadora em nossa primeira citação.

A primeira e talvez mais importante referência declarada pela bailarina como construtora de sua dança foi a poesia de Walt Whitman. Sem incorrer em qualquer aventureira análise ou reflexão sobre a obra do escritor norte americano, é-nos útil, no entanto, lembrar que em sua poesia figuram, de forma geral, as idéias da harmonia da natureza, a interação do homem com esta harmonia numa relação de observância e valorização do corpo e da saúde e as belezas naturais da América⁸. Componentes de um ideal libertário que vem a ser a mais importante marca do contexto que queremos extrair das manifestações de Isadora Duncan.

⁷ Rosemont, Franklin: *Sempre Isadora!* Em, Duncan, Isadora. *Fragments Autobiográficos* (tradução de Lya Luft). Porto Alegre: L & PM, 1996 p. 7

⁸ Sobre os ideais da poesia de Whitman torna-se interessante nos reportarmos à citação de D.H. Lawrence recolhida na edição portuguesa Whitman, Walt: *Cálamo*. (trad. José Agostinho Baptista). Lisboa: Assírio e Alvin, 1999: “Whitman é o único que abriu caminho. Whitman, o único pioneiro. E somente Whitman. Nenhum poeta inglês, nenhum francês. Nenhum europeu (...). Ele foi o primeiro a fazer em fanicos a velha concepção moral de que a alma do homem é algo *superior* à carne, algo que está *acima* desta.” (D.H. Lawrence, 1923).

Esta artista, numa fase já bastante amadurecida e estabelecida de sua dança, afirma quem afinal teriam sido, além de Whitman, seus três grandes mestres e “os três grandes precursores da dança em nosso século”: Beethoven, Wagner e Nietzsche. Ainda mais atentos em prescindir do mérito da incursão na obra destes gigantescos vultos artísticos e filosóficos, constatemos apenas o profundíssimo interesse que nos causa a aproximação dos dois últimos nomes de uma versão amplificada e patentemente reconhecida das pretensões ideológicas que ora investigamos. Refiro-me aos envolvimento tanto de Wagner como de Nietzsche em projetos de recriação da sublimidade da arte grega na Alemanha na segunda metade do séc XIX, ideais artísticos que podem ser ilustrados, a critério de exemplo, pelos dramas musicais wagnerianos, freqüentemente repletos de elementos de referência à Grécia arcaica. Ainda mais significativamente devemos nos reportar ao pensamento de Nietzsche e seus conhecidos preceitos de negação da moral cristã e valorização da arte e da estética como veículos de sentido existencial. Neste sentido não é possível deixar de nos referirmos, não à filosofia nietzscheana, mas à apropriação da filosofia nietzscheana, como talvez o mais importante, mais visível e propagado fundamento filosófico para o ideal estético de reencontro com uma arte e uma vida que fossem autênticas e grandiosas, libertas da subtração exercida pelas regras vazias da moral e de velhos e doentios costumes. Desta arte e desta vida seriam mestres os antigos gregos, a genialidade inigualável de sua expressão artística, fruto de uma idealizada vida pagã e em harmonia com os instintos naturais. Era esta a lição que quisera deles Isadora e toda uma gama de artistas e intelectuais de seu tempo. A apropriação do conceito de arte dionisíaca como a definição de uma arte em que aflora o instinto e a expressão da força da natureza tomou lugar importante no imaginário de extenso grupo de artistas e intelectuais ligados à arte. O largo e fácil uso deste conceito de dionisíaco faz parte do discurso estético corrente do momento e, a saber, especialmente dos escritores brasileiros que tomaram tal ideal como tema, numa visão muito mais hedonista que a que propusera o filósofo, ainda que, queremos crer, igualmente libertária⁹. Vejamos o que depõe Isadora a este respeito no relato de uma apresentação de suas discípulas em Paris no ano de 1914:

⁹ A exemplo do crítico João Ribeiro em *Páginas de estética* e do escritor Tristão da Cunha em “Isadora Duncan”, constante da antologia de textos neo-gregos aqui reunida.

Julgo que esse entusiasmo extraordinário por crianças que ainda não eram de nenhum modo artistas e dançarinas profissionais revele a esperança de um movimento novo da humanidade. Aquele movimento que eu já previra obscuramente. Víamos, em verdade, os gestos da visão de Nietzsche.¹⁰

O envolvimento com fundamentos filosóficos ajuda a marcar o caráter de comprometimento entre arte, ideologia e mesmo uma espécie de sacerdócio para a dançarina. Em seu próprio discurso sempre figurou priorizada a tarefa da conquista de uma expressão mística e heróica da recriada antiguidade, muito mais do que a expressão de sensualidade. Contudo, qualquer visão mais afastada tanto do trabalho quanto do comportamento social de Isadora permite a rápida compreensão de porque, um pouco a despeito de suas premissas de sublimidades anímicas para a arte, sobre ela sempre pousou uma visão do modelo de liberalidade sexual talhado pela modernidade. De fato, defensora e, mais que isto, protagonista de manifestações estéticas do nudismo e de uma arte tradutora dos instintos humanos, mulher avessa ao casamento, espécie de feminista *avant la lettre*, com a coragem e o desprendimento de viver de acordo com os impulsos de sua própria vontade e ideal, Isadora enquadrava-se de maneira perfeita a um esteriótipo de artista moderna, de alma libertina e de mulher liberal perfeitamente condizente com comportamentos hedonistas cada vez mais cultivados pela sociedade elegante a partir da *Belle Époque*. Documento disto também se encontra no embate com os representantes da moralidade da sociedade que sua arte inúmeras vezes teve que travar. Fato em que reside boa parte do sentido de libertação que existiu em sua dança e em sua vida. Em *Isadora*, romance biográfico redigido por volta de 1940, Alberto Savinio¹¹ descreve de maneira sensível e irônica dois episódios em que a apresentação de tão singular forma de expressão corporal incomodou significativamente a moral da sociedade média burguesa de seu tempo. O primeiro, curiosamente, se deu na cidade de Atenas, a Atenas moderna, cristã ortodoxa, que muito pouco ainda trazia da cidade antiga embalsamada pelos ideais de Isadora:

¹⁰Duncan, Isadora. *Minha Vida*. op. cit. p. 250.

¹¹ Pseudônimo artístico de Andrea De Chirico (1887 – 1953), multiartista de origem grega e criação italiana, ligado a André Breton, ao surrealismo e às vanguardas artísticas do início do século XX.

A 17 de maio quando apareceram nos muro de Atenas cartazes que anunciavam, para a noite de 30, as danças de Isadora Duncan no Teatro Demótico, o coração da cidade parou de bater, depois retornou ansiosamente às próprias funções com a violência de um sino que toca a rebate. Nem tanto a novidade da dança solitária e “séria” perturbou as mentes (...) quanto a advertência, sublinhada no cartaz, de que Isadora dançaria com os pés nus. A palavra “gimnópodia” entrou nas casas e turvou a paz das famílias. Esportes e hidroterapia estavam ainda *in fieri*. Os pés! Depois de mil e novecentos anos de cristianismo os pés tornavam a falar de si.¹²

O segundo episódio se passa nos Estados Unidos, na terra natal da artista, aquela de onde ela não cansara de afirmar que vinha seu espírito moldado pela noção de liberdade expressa nos versos de Walt Whitman:

Semelhantes espetáculos amaciam mesmo os mais duros corações; não aqueles, contudo, dos pastores evangélicos de Washington, os quais anematizaram as danças de Isadora. À noite, no teatro, um público composto unicamente por puritanos acompanhados das esposas, levantou-se como um só homem e cobriu a bailarina de improperios. “Que mal vêem os nossos pastores nas danças de Isadora?” À pergunta inesperada todos os narizes ergueram-se como um só nariz, convergindo para o camarote de Teddy Roosevelt, presidente do Estados Unidos e caçador de leões. “Viva Teddy!” gritaram os espectadores em coro, com aquela volubilidade da multidão que, segundo Shakespeare, pode mudar três vezes de opinião no espaço de dez minutos.¹³

¹² Savinio, Alberto. op.cit p. 63.

¹³ Idem. pp. 91 e 92.

Outro depoimento é dado pela própria Duncan, novamente em sua biografia, quando relata o episódio do fim do patrocínio das damas da sociedade berlinense à sua escola, alegando essas não poderem apoiar um projeto cuja mentora “tinha em tão pouco conceito a moral”¹⁴. Ao que reage a dançarina alugando a sala da filarmônica e fazendo uma conferência sobre a dança considerada como arte da libertação.

Tal atitude nos traz imediatamente a noção de que é necessário atentar para o sentido mais importante do caráter libertário empreendido por Isadora Duncan, aquele defendido por ela como a razão de todo seu trabalho e sua arte: a dança como libertação. A revolução formal empreendida por ela na dança seria, sobretudo, a busca de uma nova expressão que fosse o livre exercer artístico do espírito do dançarino. Visando com isto, principalmente, o abandono das regras e modelos básicos das escolas tradicionais de bailado, que, em suas antigas e congeladas formas, já não mais poderiam ser a expressão autêntica do homem moderno.

A teoria e história da dança tem como ponto pacífico a enorme importância do papel de Isadora Duncan nas mudanças que significaram a chegada da dança moderna no início do vigésimo século. Sua recomposição, em forma coreográfica, do inventário de poses e gestos encontrado na estatuária e cerâmica da antiguidade grega terminaram por compor um caráter de expressão corporal absolutamente original e diversificado, no qual se fez notar o alto nível de expressividade e comunicabilidade concedido a um corpo que dançava de forma subjetiva e alheia aos conhecidos repertórios da dança tradicional. A tentativa de recriação de um universo antigo significou neste caso, na realidade, a mais pura criação de um universo moderno e revolucionário. No volume *Alle origini della danza moderna* organizado por Eugenia Casini Ropa o texto de Ernst Schur intitulado “Isadora Duncan: la Grécia” esclarece tal noção. Alude o autor em primeiro lugar para a impossibilidade de real resgate de uma dança que pudesse ser denominada grega. Em seguida, contudo, atenta para a desimportância do alcance de tal objetivo diante das novas linhas de corporalidade construídas originalmente por Isadora dentro de sua investigação e da conquista de sua dança que, abandonando as formas tradicionais e acrobáticas do bailado tradicional, fizera

¹⁴Duncan, Isadora. *Minha Vida*. op. cit. p. 152

do corpo e do movimento expressões da vontade da alma e conseguira “*la liberazione dalle catene di uno schematismo senza anima*”¹⁵.

É justamente esta dinâmica de superação de antigas formas e conquista de novas condutas, que digam respeito tanto à criação artística quanto à relação do homem moderno com o corpo e a moralidade, e tendo para isto o escopo temático e ideológica de um resgate da arte e da sociedade da Grécia antiga que incluirão o feitio de Isadora Duncan num conjunto de manifestações que marcaram uma tendência do período da chamada *Belle Époque*. Adentrando num conjunto de referências artísticas que nos ilustre o teor de tais manifestações é possível trazer até Isadora a companhia do russo e também bailarino Vlaslav Nijinsky que em 1912 levou à mais alta efervescência o público londrino com sua antológica interpretação de *Prélude à l'Après midi d'un faune*, música de Debussy composta sobre o poema *L'après midi d'un faune* de Mallarmé, e já ai vão mais dois nomes não pouco expressivos integrando a referida corrente estética, altamente contundentes no que diz respeito ao caráter de inovação formal artística.

Tematizar a criação coreográfica de Nijinsky significa, sem dúvida, considerar outra produção de extrema relevância no panorama das transformações que marcaram o advento da dança moderna no período de que tratamos. No volume *Nijinsk Dancing*, uma compilação de texto e fotos reunida por Lincoln Kirsten, é possível visualizar a série de inovações e conquistas impressas por um trabalho formalmente autoral e freqüentemente preocupado em trazer à tona temáticas que tornassem possível a experimentação coreográfica. Destaque seja dado, neste sentido, a montagens como *Le carnaval* (1911), onde se observa um interessante jogo entre dança e pantomima e um sofisticado trabalho de articulações, ou *Jeux* (1913), em que se afirma veementemente o sentido de aproximação com a modernidade na estetização coreográfica de uma partida de tênis temperada pela metáfora de um jogo amoroso. Ali Nijinsky se faz acompanhar por duas bailarinas encarnadas em tenistas e traz à luz o modelo de um homem moderno, sensual e competitivo, num momento em que as atividades esportivas surgiam como verdadeira coqueluche entre os comportamentos vanguardistas das classes elegantes.

Focalizando especialmente o espetáculo *L'après-midi d'un faune*, torna-se extremamente interessante associar este apontado sentido de transformação artística através

¹⁵ Schur, Ernest. “Isadora Duncan: la Grécia”. Em, Ropa, Eugenia Casini. op. cit. p. 140.

do viés da sensualidade, marca maior deste balé e pela qual, um tanto a despeito de sua enorme relevância coreográfica, a peça celebrou-se. Lincoln Kirsten, no volume a pouco referido, constrói a respeito do espetáculo uma importante análise em que leva em conta tanto as revoluções estéticas empregadas pela pesquisa gestual do dançarino, quanto a ousada revolução comportamental que o largo emprego da lubricidade nestes gestos representara no contexto da apresentação de um artista renomado. O texto se aprofunda, ainda, no sentido que vem a ser o mais caro para nosso interesse específico: o da consideração do envolvimento com a temática grega na relação com uma sensualidade instintiva impressa pelos dançarinos em seus personagens. Afirma o autor que o *Faune* de Nijinsk propunha por sobre a tão familiar Grécia do classicismo uma “nova entonação” que a envolvia num sentimento ambíguo de “impoluto candor sexual” proveniente da encenação de criaturas que encarnavam a sensualidade através da observância dos instintos e valorização da natureza, “manifesta em uma animalidade cuja civilização durante a era Vitoriana preferira negar”¹⁶. Restando claro nestas afirmações a dinâmica que temos querido buscar, de readmissão da sensualidade através de uma referência arcaica.

Da mesma maneira a música de Claude Debussy se nos apresentará como um importantíssimo ponto de manifestação da busca de inovação formal que empreendia a arte do período e contexto que tratamos. Bem como da particularidade da temática da antiguidade clássica, quase sempre por um viés de sensualidade e libertariedade, envolvida com tal empreendimento. Observada e ressalvada a generalidade com que se tratará da estética musical, partamos apenas da lembrança de Debussy como nome fundamental de uma produção que, profundamente envolvida com as vanguardas artísticas contemporâneas, esteve à frente de um movimento de rompimento com as tradições de seu tempo e criação de uma referida música moderna¹⁷. Justamente a composição *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, estreada em 1894, desempenha papel crucial no trajeto transformador traçado pelo compositor e não nos pode fugir ao interesse a estreita relação com que tal papel liga a música com a obra poética que a inspirou. Em *Claude Debussy et son temps*¹⁸ o historiador Leon Vallas nos entrega uma interpretação do caráter revolucionário da composição

¹⁶ Kristein, Lincoln: *Nijinsky Dancing*. New York, A. A. Knopf, 1975. pp. 125 e 126.

¹⁷ Ver Sadie, Stanley (ed.): *Dicionário Grove de música* (trad. Eduardo F. Alves). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

¹⁸ Vallas, Leon: *Claude Debussy et son temps*. Paris: Albin Michel, 1958.

associando-o com a conquista da proximidade com o teor sensorial, “impressionista” e sensual do poema.

Sensorialidade e sensualidade destacam-se, de fato, como as marcas maiores da peça de Mallarmé, exemplar de uma conhecida expressão simbolista cuja revolução formal impactou significativamente o cenário literário do período. É o que atesta a própria história da publicação de *L'après-midi d'un faune*, que demorou nove anos para se efetivar devido a uma longa trama de embate com editores. Em julho de 1875 a primeira versão, intitulada *Monologue d'un faune*, foi recusada pela comissão editorial da revista *Parnasse contemporain* sob a veemente acusação: “on se monquerait de nous!”. Em outubro do mesmo ano a mesma revista se propôs a aceitar o poema acompanhado de nota que ressaltasse a comissão editorial da responsabilidade de sua publicação, oferta recusada por Mallarmé. Apenas em 1884 a obra viria a público, em versão definitiva, através da publicação *Le permesse*¹⁹. Mais uma vez nos cabe visualizar a especialidade da abordagem temática da antiguidade acompanhando o caráter transformador da obra de arte, ressaltando o conjunto de elementos imagéticos, sonoros e táteis cuja referência à atmosfera mítica de um bosque arcaico ajuda a compor uma solução de beleza e sensualidade cuja leitura do poema figura como uma imersão.

Permanecendo no campo da literatura, não é tarefa de nenhum modo difícil coletar outros exemplos de autores que poderiam ser inseridos nesta tentativa de identificação ideológica e temática. Para restar apenas no terreno das letras francesas, indubitavelmente a maior influência que pesou sobre os autores brasileiros do período, além de Mallarmé é possível citar o Paul Verlaine de *Poèmes saturniens*, os célebres cantores do paganismo Ernest Renan e Leconte de Lisle, além do belga de formação francesa Pierre Louys. Sendo este último, possivelmente, nosso interlocutor mais significativo.

Reconhecido esteta, Louys marcou sua obra, especialmente uma primeira fase desta obra, com vastas imagens do paganismo antigo em busca da construção de uma beleza simples, natural e recoberta de sensualidade. São unidades exemplares desta fase os volumes de poesia *Asharté* (1893) e *Les chansons de Bilitis* (1894), além do romance

¹⁹ O histórico da publicação do poema consta do volume Mallarmé, Stéphane: *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion, 1983. Onde também se lê a nota que os editores do *Parnasse contemporain* quiseram fazer acompanhar a publicação do poema: “Le comité formé par l’éditeur n’a pas admis le poème de M. Mallarmé; mais à la prière de plusieurs poètes amis de l’auteur a consenti à publier ce poème. Il prend le public pour juge.”

Aphrodite (1896). Por sobre toda esta produção se estende um erotismo sutil, delicado e gracioso, apenas em alguns momentos tendendo a uma maior licenciosidade. Mantém-se, porém, durante todo o tempo um discurso interlinear de defesa da liberdade para a exposição dos corpos e dos jogos amorosos em nome do efetivo exercício de todo potencial estético destas matérias. Um erotismo que encontra justificativa na beleza e na natureza e para o qual é modelo, mais uma vez, a Grécia, além do oriente helenístico.

Singular destaque merece *Les chansons de Bilitis*, produção, convém reportar, a partir da qual Claude Debussy empenhou uma parceria com o escritor. Trabalho que veio gerar três melodias compostas sobre os poemas “La flûte de Pan”, “La chevelure” e “Lê tombeau dês naiades”, além de um acompanhamento musical para uma série de outros doze poemas. Ambas as peças nomeadas *Les chansons de Bilitis*. E não é sem importância que se relata, novamente a partir do registro histórico de Leon Vallas, um novo envolvimento desta gama de produções com contendas morais frente à sociedade de seu período. Nos conta Vallas de uma declaração feita por Debussy de que em 1899, dois anos após sua composição, suas *Chansons* ainda não haviam encontrado ocasião de estréia e a cantora Jeanne Raunay acabara de recusar-se à sua interpretação pois “la morale de Bilitis lui semble incompatible avec son haut talent...”²⁰.

Os Poemas de *Bilitis* são certamente a expressão mais significativa do teor de uma literatura apurada e tenuemente palpitante como a desta fase de Louys, em que uma beleza natural, límpida, indefectível, sofisticada e não sem tons de elegante picardia, em nome do erotismo assume um dado ideologicamente libertário. Possuem também, em combinação com sua atmosfera provocativa, uma história que tangencia o pitoresco. De total autoria de Louys, foram publicados como tradução de uma “poeta helena” do séc. VI a.c., cuja obra teria sido encontrada impressa na paredes de sua catacumba, descoberta em escavações arqueológicas. A impostura conta com a legenda de ter enganado a crítica e os estudiosos helenistas do período, até que o autor a revelasse já em seu leito de morte. Contudo, na temática dos poemas de *Bilitis* observa-se uma descrição de hábitos cotidianos, além de cenas de voluptuosidade e homoerotismo feminino que, ao passo que se afastam radicalmente da tradição poética helênica, convergem claramente para o gosto de boa parcela do público leitor da *Belle Époque*, desejoso de uma literatura pontuada por deleite e

²⁰ Vallas, Leon: op. cit. p. 193.

exotismos. Constatação que causa a nossos olhos contemporâneos um perfeito espanto, além de uma séria desconfiança, de que tenham esses poemas passado realmente por literatura de verdadeira origem antiga, mas que, em todo caso, ajuda a sustentar a hipótese de que seu autor teria atingido certamente uma expectativa que seu tempo nutria a respeito do mundo helênico. Expectativa que, nos interessa lembrar, entender-se-á contundentemente até a herança brasileira destas tendências literárias. Bilitis figurará, musa de várias peças nacionais²¹, ao lado de Isadora – ainda que ficcional e bem menos corpórea – como uma criatura da *Belle Époque* que vem inspirar a recriação da Grécia.

Ainda no cenário das letras nacionais, outra produção de relevância marca a participação de Louys e sua Bilitis. Trata-se das traduções de Guilherme de Almeida para uma série de 51 das *Chansons*, publicadas no volume *O amor de Bilitis* (1943), do qual se constitui exercício conveniente, além de aprazível, a menção de alguns versos a fim de demonstrar a tônica desta produção:

Adorei Astarté em Kypre. Conheci Psappa em Lesbos. Cantei como
ia amando. Se eu soube viver, Viandante, conta-o a tua filha.

E não sacrifiques por mim a cabra negra; mas em doce libação,
espreme o seu úbere sobre minha sepultura.²²

Importantíssima chave para a compreensão da configuração das linhas da personagem Bilitis no contexto da figuração de um padrão estético que unisse as imagens da antiguidade clássica e os anseios da modernidade nos indica Joaquim Brasil Fontes no capítulo “Curiosidades estéticas” de seu *Eros, tecelão de mitos*²³. Alertando perspicazmente para o aspecto de banalização a que se arrisca uma produção literária como a que

²¹ Verificar os poemas “Bilitis” e “Beijos perdidos, soltos no ar” de Martins Fontes, constantes da antologia de textos neo-gregos aqui reunida.

²² Fragmento do poema “Primeiro epitáfio”. Em, Louys, Pierre: *O amor de Bilitis* (trad. Guilherme de Almeida). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.

²³ Fontes, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003. O volume compõe-se de amplo estudo referente à poesia de Safo de Lesbos, incluindo tradução de seus poemas e fragmentos. O capítulo “Curiosidades estéticas” traz um ensaio a respeito de leituras que mereceu a figura da poeta grega no contexto da arte e literatura européias, incluindo-se aí a interpretação concebida por Pierre Louys em *Les chansons de Bilitis*. Safo e o lesbianismo são tematicamente abordados pelo crítico no sentido de um “voyeurismo” próprio do decadentismo do final do século XIX.

empreende Louys, construída sobre um solo feito de comuns expectativas a respeito de sua matéria prima, o crítico nos ajuda na confirmação do teor de identificação da sociedade elegante européia da *Belle Époque* com a estética de *Les chansons de Bilitis*. Para além disto nos oferece a interpretação precisa da temática helênica como a perfeita constituição de um “álibi” para os gestos de despidoramento literário do escritor. Envolvido na atmosfera do paganismo, o erotismo contaria com ares de valorização artística e exotismo que o desculpava perante a moralidade burguesa, no mesmo compasso em que aumentava o interesse de seu público leitor:

Uma Grécia imaginária oferecia àqueles homens de casacas pretas, àquelas mulheres nas suas imensas saias rodadas tão bem escritas por Marcel Proust, um *espaço* e um *tempo* no qual se podia projetar todo tipo de fantasia *perigosa* que vestida (ou desnudada) à maneira antiga, era, por assim dizer, dignificada pelo *décor* neoclássico.²⁴

No mesmo sentido outra personagem de Louys, Crisis, protagonista do romance *Aphrodite*, subtítulo “*Mærs antiquæ*”, doa ao público moderno o modelo idealizado da cortesã antiga, uma mulher cercada do luxo que seus próprios recursos – independentes de quais sejam – lhe garantem. De comportamento liberal e independente e de grande destaque social, a cortesã helênica figura, distanciada e mitificada, um ideal que começa a se identificar com os padrões de comportamento, ao menos os mais *avant-gard*, da mulher da modernidade.

Escolher presentemente os passos de Isadora e a fantasia de Bilitis como forma de introdução temática é, por sua vez, um dado de opção estética. Algo como escolher se deixar seduzir, como o fizeram os autores brasileiros, por suas figuras gráceis, corpóreas, femininas, idealistas e impactantes. Porém, para pontuar o sentido nacional da presente investigação é preciso desde já direcionar o olhar para a configuração, no campo da literatura brasileira, da incorporação desta tendência temática. Embora fosse talvez a única celebridade nomeada, Isadora não foi musa isolada em meio a uma voga de reminiscências

²⁴ Fontes, Joaquim Brasil. op.cit. p. 54.

e recriações do universo da antiguidade clássica que carregava o patente intuito de trazer desta antiguidade um modelo para uma desejada sociedade brasileira moderna. Partimos, pois, do dado que no Brasil das primeiras décadas do século XX um conjunto numeroso de produções literárias são o documento da passagem por aqui deste tópico da herança *Belle Époque*. Ocorrendo o fato num período em que a sociedade brasileira vivia justamente a sua *Belle Époque*, representada especialmente pela sociedade carioca onde as transformações urbanas enfatizavam significativamente a configuração de um novo padrão social aos moldes europeus.

A partir deste pressuposto configura-se um exercício de investigação a respeito das especificidades desta literatura de que fazemos objeto. Dinâmica da qual um dos fatores mais importantes talvez seja esclarecer um dado de diferenciação para com a sólida produção da escola parnasiana que da mesma forma tematizara largamente o universo do paganismo. Existe, porém, uma dessemelhança entre a Grécia do parnasianismo e esta da *Belle Époque*, sobre a qual nos apoiaremos em fatores históricos a fim de elucidar. É preciso não esquecer que estamos lidando com o transcorrer das primeiras décadas do vigésimo século. Há, entre o período em que surgiram os livros que consagraram a estética parnasiana na literatura brasileira e a maior parte das publicações ora reunidas, uma diferença temporal que, se não ostensiva, se faz suficiente para efetivar uma evolução, por assim dizer, vegetativa, da expressão literária. Neste caso, lida-se com um fato histórico profundamente marcante, o já referido impacto da modernização da cidade do Rio de Janeiro, instaurado principalmente pela reforma urbanista empreendida pelo engenheiro Pereira Passos a mando do governo federal, desencadeando um processo em que a transformação urbana se relaciona com o ideal intelectual e artístico da modernidade e estimula mudanças de comportamento e de eleições de matéria para escrita, num ir e vir de influências. Isto talvez explique haver nos autores da nova tendência um deliberado discurso de defesa de uma licenciosidade natural, instintiva, saudável e modernamente aceita. Contrariamente à produção mais categoricamente parnasiana em cuja expressão dos principais poetas se observa, no tratamento com a temática da Grécia, a construção de uma atmosfera de intocável sublimidade, onde a noção de lubricidade aparece recoberta dos ares gelados e marmóreos de uma perfeita padronização estética que renega o que poderia ser identificado com matérias pouco elevadas.

A reflexão sobre este processo faz pensar que, para a real e contundente configuração da tendência literária que se está querendo destacar, é necessário caracterizá-la como um fator de análise histórico literário. Assim, a informação mais significativa carregada por tal tendência é histórica, e o papel mais importante dos textos selecionados é documentar literariamente uma construção ideológica profundamente ligada a um contexto social. Revela-se, portanto, que se está diante de uma investigação que é estética e também documental. Busca-se o documento literário de uma tendência social, ou, busca-se a configuração de uma temática literária como a expressão de um ideal estético e vivencial. Ideal que se constrói especialmente a partir da criação da imagem de uma cidade nova, moderna, alargada pela Avenida Central, batida de sol, banhada de mar: uma paisagem pronta para a vertiginosa afinidade que se construiu entre este Rio moderno e uma cidade grega antiga, a despeito do paradoxo na reunião dos dois conceitos.

Ocorre, ainda, um outro dado histórico e social importante para o delineamento de nossa análise. O decorrer da segunda década do século XX aparece marcado pela gradativa conquista da praia e dos banhos de mar, na cidade do Rio de Janeiro, como espaço de lazer para a burguesia. Neste sentido muitos textos servem como documento literário deste novo hábito elegante. Afastado do contexto exclusivo da relação com a prática terapêutica e medicinal, o banho de mar, acompanhado do lazer e dos esportes no território das praias concorre imensamente para o registro de uma indubitável mudança não só no tipo de entretenimento de toda uma casta social, mas, principalmente, na forma de ver e lidar com o corpo parcialmente exposto, ao menos sugestivamente exposto, pelos trajes de banho. A visão dos corpos povoando as praias gerará, então, uma considerável ajuda na visão fantasiosa de um mundo grego sobre as areais cariocas. Jornalistas e escritores não se furtarão a construir, revelar e disseminar tal fantasia, sempre na defesa de novos padrões morais, em nome da estética, da saúde, da modernidade e da liberdade.

Chega –se, por fim, a uma figuração um pouco mais precisa do que seria esta “nova Grécia” literária e particular. Chega-se, na realidade ao lançamento da hipótese da visualização de uma tendência diferenciada. Uma tendência que toma a Grécia antiga como uma espécie de dado alegórico, flexibilizada em seus limites cronológicos e geográficos em nome de uma conjunção de elementos ideais. Um espaço projetado pela vontade artística de seus criadores que, sobretudo, se destaca, em meio à ampla tematização do tema da

antiguidade clássica no Brasil do período, por uma criação tanto menos ordeira e mais dionisíaca – ao que pese a apropriação desta expressão – onde habita sobretudo o clamor por um mundo de feição pagã, belo, saudável, instintivo, hedonista e libertário.

E eis que é conveniente voltar, ainda uma vez, a Isadora Duncan e observá-la como uma espécie de precursora destas idéias que tão bem caíam à realidade da capital brasileira anos depois da dançarina ter provocado grande rumor no balneário italiano de Abbazia fazendo experiências com trajés de banho:

Foi justamente por esta ocasião que lancei a moda de um novo traje de banho. Consistia numa túnica azul-celeste, de crepe da China, muito leve, largamente decotada e com presilhas sobre os ombros, vestida sobre um saio que parava muito acima dos joelhos. Escusado é dizer que as pernas e os pés ficavam completamente nus. (...) pode-se avaliar qual não foi a sensação que reproduzi.²⁵

Idéia ainda mais real desta sensação, bem como a exata noção vanguardista da atitude ousada de Isadora nos dá Alberto Savinio ao comentar tal episódio em seu já citado romance biográfico:

Na hora do banho, então, enquanto Isadora e [sua irmã] Elizabeth faziam-se de sereias por entre as ondas miúdas, sumariamente recobertas, nas partes perigosas, por túnicas celestes – ousada antecipação do futuro, e estonteante contraste com as negras roupas de banho, prolongadas por meias e calçados igualmente pretos, de então.²⁶

Pairam igualmente sobre o universo simbólico que envolve a bailarina norte americana e aquele que inspira os autores brasileiros em questão uma aura composta ao mesmo tempo de sublimidade e licenciosidade, de apelo à inocência instintiva e natural ao

²⁵ Duncan, Isadora, *Minha Vida*. Op. cit. p. 88.

²⁶ Savinio, Alberto, *Isadora*. Op. cit. p. 52.

lado de uma atitude de ousadia e provocação, de busca por liberdade e por mudança. Tudo isto envolvido pelo inapelável respaldo da beleza. Um universo de quadros inegavelmente deleitantes, como o que teria presenciado o escritor João do Rio em inquietante episódio em que se conta ter Isadora, quando de sua passagem pelo Brasil em 1916, dançado nua na cascatinha da floresta da Tijuca para seletíssima assistência²⁷. Curiosidade instigante e deliciosa sobre um mundo de estetas e libertinos. Rumoroso incidente, ostentador de méritos de exceção estética e de elevação artística e nem por isso isento de uma insistente idéia de lubricidade.

É sobre quadros como este que se inclina a temática de nossa investigação. Em busca da análise de um corpus textual que configura a existência desta corrente literária propagadora da temática da Grécia aliada à ideologia da liberalidade e da modernidade no Brasil da *Belle Époque*. Cabendo à investigação que ora se propõe enxergar, neste ideal hedonista, indícios documentais da formação de um sentimento significativamente associado às mudanças de trato estético e de comportamento social relacionadas ao advento da sociedade moderna.

²⁷ A informação consta na cronologia de João do Rio construída por Raúl Antelo em Rio, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

Capítulo 1

O Brasil neo-grego da *Belle Époque*

1. 1 – Sociedade

Lancemos mão de um quadro imaginário sobre o que seria a figuração de uma *Belle Époque* brasileira. Enxergaremos certamente um quadro urbano. As ruas de uma cidade com ares europeizados na arquitetura e nas vestimentas, onde circulam bondes em meio a postes de iluminação em estilo *art nouveau*, recentes conquistas da eletricidade. A cidade, porém é cercada e envolvida por uma natureza animada e vária, que vai da vegetação exuberante às feições de matizes coloridos dos cidadãos, e dominada pela luminosidade solar tropical. Muito facilmente nos aproximaremos de uma visão da cidade do Rio de Janeiro, sem dúvida a testemunha maior da transformação por que passava a sociedade brasileira num momento historicamente sugerido pela expressão *Belle Époque*.

Sobre as inúmeras implicações deste processo de transformação, seu rico quadro de contradições sociais, gênese a um só tempo profícua e nefasta de nossa organização urbana, nos escusamos de tratar, salvo a referência a algumas questões que importarão especificamente para a inserção da temática aqui abordada no plano cultural em que está envolvida. Para o que talvez baste nos concentrarmos no contexto dos efeitos sociais e culturais das revoluções científica e tecnológica que há alguns anos avançava na Europa e pouco a pouco desembarcava no Brasil ajudando a construir, junto à sociedade, bem como a um contingente intelectual que a partir dela refletia, o mito da modernidade.

Este mito da modernidade, envolvendo toda uma série de idealizações e de novas padronizações de comportamento social, quando projetado no contexto da sociedade carioca dos primeiros anos do século vigésimo implica na consideração da grande reforma urbanística empreendida na então capital federal. Consistiu ela basicamente no alargamento e extensão das avenidas Central e Atlântica, bem como no “embelezamento” de seus prédios, tudo com o propósito político e comercial de transformar o Rio numa espécie de vitrine de um país mais modernizado. Essas transformações urbanas, a despeito de toda polêmica e truculência que envolveram sua efetivação, a despeito do descaso com o imenso

contingente populacional por elas prejudicado, ganha imensa e positiva representação simbólica frente à sociedade abastada e oficialmente representada pelos governos municipal e federal. O slogan “O Rio civiliza-se”, proclamado no episódio, ajuda a entender a idéia de que dentro da sociedade chamada elegante vivia-se um momento de franca crença num progresso social aliado à idéia de modernização.

O historiador Nicolau Sevcenko em sua serie de estudos históricos a respeito da sociedade carioca das primeiras décadas do séc. XX aponta ainda a necessidade de compreender o cultivo do ideal de modernidade como um parâmetro de diversas balizas do processo de urbanização da sociedade, entre elas a diferenciação de castas sociais. A reforma urbana, aludida oficialmente na época como a “Regeneração”, representa para a elite social um importante rompimento com um vergonhoso passado colonial e apóia no mito de modernidade o desejo de se parecer com a Europa, modelo exclusivo de padrões comportamentais e estéticos dessa burguesia. Ser mais moderno era ser, de qualquer forma, mais europeu e mais elitizado. Com o fim da sociedade patriarcal e claramente segmentada entre ricos e pobres, senhores e empregados, era preciso para a burguesia média encontrar meios de não se parecer com o povo. A modernização dos hábitos e a atualização capitalizada com o mercado dos novos e variados produtos industriais surgiram para dar conta disto. A mudança recorrente da moda, que exige investimento constante de dinheiro é um processo de antidemocratização que separa o lugar da burguesia.

Do surgimento da moda e dos modismos se aproveita Sevcenko para estender sua análise cultural até uma reflexão sobre a construção do gosto. Detecta no generalizado aspecto estético deste período uma situação de ecletismo de padrões que podemos enxergar aplicado desde as considerações sobre a mais elevada produção artística até os objetos de consumo cotidiano, passando pela vasta ampliação do mercado da arte decorativa. Tal ecletismo terá como um de seus elementos de importância o apego a moldes cultuados do passado. Este é, então, explicado como o apego a referências históricas e culturais cultivado por um povo, filho de uma nova ordem social que, menos aristocrática e sem muita história atrás de si precisa criá-la numa projeção e numa eleição de gosto. Ao lado deste apego ao passado figurará, um pouco paradoxalmente, o já apontado mito da modernidade. Sendo este fruto de um modelo genérico de idealização social, ao mesmo passo que de um movimento de adaptação a conveniências, advindas das transformações sem precedentes na

forma de vida da população. Encontrando suas formas de expressão na dinâmica de importação dos inúmeros modelos estéticos europeus, que iniciam um momento de larga proliferação.

Todos estes aspectos de determinação social e, por assim dizer, estética, aqui estão com o intuito de colaborar para a formação da visão de um recorte cultural de um período da história brasileira, e mais especificamente carioca. Transportando essas ponderações para o território que tange a área literária, tal recorte cultural terá como melhor local de exposição a imensa crônica produzida nesta época e local determinados. Produção tão abundante e variada que chega a figurar como uma espécie de estilo de eleição do período. Como pode atestar a publicação *A Crônica – O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*²⁸, volume que traz a reunião de diversos estudos sobre o contexto e a natureza da produção da crônica no Brasil. Entre os quais podemos destacar o de Marília Rothier Cardoso, que aponta uma significativa relação entre as transformações sociais do período inicial do séc. XX e a produção da crônica. Gênero que, segundo a autora, daria cabo de tratar dos novos usos e modismos da sociedade através de uma forma de expressão transitória, acordada com a crescente velocidade de circulação das informações. Sem prescindir, contudo, do respaldo de importantes figuras literárias do período:

Escritores de nome, ocupando o rodapé do folhetim-variedades, são pagos para fazer crescer as tiragens, combinando a assiduidade de profissionais com a graça de diletantes.²⁹

Da mesma forma o artigo de Margarida de Souza Neves apresenta “no caso específico das crônicas cariocas produzidas na passagem do século XIX para o século XX” uma visão da crônica, entre outros atributos, como:

“monumentos” de um tempo social que conferirá ao tempo cronológico da passagem do século no Rio de Janeiro uma conotação

²⁸ Candido, Antônio; et al: *A crônica*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.

²⁹ Cardoso, Marília Rothier: “A moda da crônica: frívola e cruel” em, *idem*. p. 137.

de novidade, de transformação, que cada vez mais tenderá a se identificar com a noção de progresso.³⁰

Outro exemplo conveniente do que pode nos relatar este gênero de produção literária está no sugestivo *O Rio de Janeiro do meu tempo* de Luiz Edmundo, um registro histórico e um vasto painel cultural do Rio dos primeiríssimos anos do século XX. Nele o autor, entre jornalista, escritor e uma espécie de analista e crítico, alonga a vista, entre outros aspectos, sobre a sociedade elegante da capital federal detectando interessantes aspectos de seus hábitos, bem como de transformações nos mesmos. Estão ali registradas, por exemplo, no capítulo denominado “O palacete”, as primeiras mudanças no caminho de uma tolerância nas regras do comportamento feminino:

A mulher já tem outra intrução, que as viagens constantes melhoram e refinam; fala vários idiomas e nas reuniões de família já não é, apenas, o belo sexo que se expõe e agrada pelo palminho de cara e pela graça da *toilette*, mas companheira inteligente, com a qual um homem pode conversar e discutir. Ainda não sai sozinha à rua, lá isso é verdade, mas já sai bastante (...) ³¹.

Provocando, com estas saídas, um acréscimo de vitalidade e graça ao tradicionalíssimo passeio na rua do Ouvidor, tal qual se lê em outro capítulo desse livro de memórias sociais, este intitulado “A rua do Ouvidor pela alvorada do século”. O capítulo inclui um longo relato de tipos de assédio à mulher, ao que parece, prática bastante comum e disseminada, como o “galanteador da esquina” e o “despe com o olhar”. Tudo descrito num tom leve em que a moralidade se subjugava ao humor. Convém observar que Edmundo escreve como um apologista da elegância, da efervescência e da modernização, se impacienta com os aspectos populares “feios” e “sujos” da cidade, sem, contudo, os desprezar ou ignorar, ao contrário, relatando-os em abundância e detalhe. Empolgado com

³⁰ Neves, Margarida de Souza: “Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas” em, *idem*. p. 76.

³¹ Edmundo, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. pp. 335 e 336

a reforma urbanista, descreve de maneira altamente depreciativa o Rio pré-regeneração, deixando bem claras algumas expectativas que a sociedade burguesa nutria a respeito da vida na cidade:

Em 1901 Pereira Passos ainda não traçou sobre a lama e as pedras velhas da feia cidade de Mem de Sá, o plano das reformas que haviam mais tarde de transforma-la na cidade maravilhosa. (...) Não possuímos passeios agradáveis onde se possa espairecer umas horas, parques ou jardins propícios à elite não existem.(...) Há trechos à beira mar, como a praia de Botafogo, que podem ser talvez percorridos com delícia. Mas como fazer se as rodas dos cupês e Landeaux dançam na anfractuosidade dos pedregulhos desalinhados (...) ³².

Contudo, não pode restar dúvida de que se algum escritor deve ser lembrado como repórter da vida carioca neste início de século XX, em suas visões, idealizações e contingências, este cronista tem que ser João do Rio. Parece ser opinião unânime entre os críticos e estudiosos que em sua vasta obra, onde convivem o traço do jornalista e do ficcionista, a crônica abrangente e perspicaz, o retrato a um só tempo realista, irônico, lírico, idealista e significativamente artificial da cidade de múltiplas faces que é o Rio figura como a porção mais importante e valorosa. Também não é novidade acrescentar que a composição de tal retrato só se fez possível por um escritor que, assumindo plenamente o papel de jornalista profissional e concomitantemente de freqüentador da sociedade elegante, foi capaz de compor uma versatilidade de circulação e convivência que o pôs em contato direto com os mais diversos segmentos da sociedade. Desta forma temos em João do Rio, a um só tempo, um freqüentador das altas rodas sociais e um observador do submundo miserável da indigência e do trabalho praticado em condições desumanas, da mesma forma que um conhecedor do universo acadêmico e da boemia intelectual e da experiência popular das ruas.

³² Idem. pp. 336 e 337.

Orna Messer em seu estudo *João do Rio: Notícias do Dândi*³³ ajuda a configurar esta idéia de versatilidade quando, inclinando-se sobre a temática e a estilística do escritor, acaba por encontrar em João do Rio uma espécie de dândi decadentista em modelo nacional, com traços de extrema particularidade. Um desses traços vem a ser justamente a tensão estilística explicada como consonância entre o gosto elegante pelo ornamento, via de regra da escrita acadêmica e do gosto médio do leitor do período, e a necessidade de expressão ideológica, imposta pelo convívio direto com as contradições sociais. Outra marca particular será a abordagem de motivos populares tratados com a artificialidade própria da estética decadentista – conhecidas heranças de Oscar Wilde e Jean Lorrain na produção do autor – trazendo como efeito a distorção e o exagero da fealdade das misérias coletivas e particulares. O que, porém, nunca deixou de cumprir o importante papel de denúncia da realidade injusta. No artigo “Radicais de Ocasão”, Antonio Candido reforça a importância deste papel de denúncia na obra de João do Rio, autor em quem se encontra “um inesperado observador da miséria, podendo a seus momentos denunciar a sociedade com um senso de justiça e uma coragem lúcida que não encontramos nos que se diziam adeptos ou simpatizantes do socialismo e do anarquismo”³⁴.

O que nos interessa, contudo, nesta rápida inclinação sobre a obra de João do Rio é nada mais que a composição do retrato da sociedade carioca de seu tempo, reforçando a idéia primeiramente sugerida de visualização da cena de uma *Belle Époque* nacional e cuidando para que esta visão se processe prioritariamente por um quadro literário.

O que aqui temos chamado de *Belle Époque* brasileira compreende, porém, um período bastante extensivo, de balizas muito pouco fixas em termos históricos e sociológicos e, embora esteja marcada pela configuração de cidade e sociedade extraída das obras de João do Rio e seus cronistas contemporâneos, prossegue um tanto além dos limites cronológicos e temáticos desta produção.

Se partirmos do conceito histórico, por assim dizer, convencional, de *Belle Époque* devemos associá-lo ao conhecido momento de efervescência econômica e social vivida pelas potências européias e americana e considerar este período como definitivamente encerrado no ano de 1914, com a eclosão da primeira Grande Guerra. Ocorre, no entanto,

³³ Messer, Orna: *João do Rio: Notícias do Dândi*. Dissertação de mestrado. Campinas: s.n. 1989.

³⁴ Candido, Antonio: “Radicais de Ocasão”. Em, *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. p. 82.

que ao passo que as transformações sociais, além de estéticas, causadoras desta nova ordem demoravam significativamente para atingir o Brasil, também não vieram abordar impactantemente nosso país as conseqüências de uma guerra que para a Europa significou o final de uma era. E isto explicará a longa e difusa extensão do período a ser denominado *Belle Époque* na sociedade brasileira.

Adotando convencionalmente a reforma urbanística de Passos como o principal evento que permitiu aos membros da burguesia carioca o sentimento de inclusão numa nova ordem social moderna, urbana e capitalizada, poderemos considerar 1904, ano da inauguração da nova avenida, como uma espécie de marco nacional do início da *Belle Époque*. Desta maneira, o mito europeu da sociedade moderna, construído nos anos anteriores à guerra e calcado em muito na euforia de uma sociedade que se vê poderosamente possibilitada a fruir as vantagens, confortos e prazeres dos avanços científicos e tecnológicos, é implantado e apropriado por nossa sociedade, nela permanecendo por mais tempo que na própria Europa que o origina. Sem conhecer a destruição efetiva da guerra e de certa forma contando com a propulsão que esta gera em tais avanços tecnológicos, resta a sociedade brasileira vivendo, à sua maneira e sempre um tanto minada por uma eterna condição de retardamento, este sentimento de euforia mesmo para além da década de vinte. Além disto, e um pouco em contrapartida deste panorama de transformação técnica, no âmbito estético, parecia-se ver muito pais propagado por aqui as heranças do decadentismo do fim do século e da *Belle Époque* europeia que as das vanguardas do pós-guerra, que restaram por mais tempo restritas a São Paulo e ao grupo vinculado à semana modernista.

Podemos ler em Brito Broca a explanação categórica deste sentido de permanência dos chamados anos eufóricos quando no artigo “Em agosto de 1914”, publicado no volume *A Vida Literária no Brasil – 1900*, é relatada a reação do Brasil à eclosão da guerra nos seguintes termos:

Mas, apesar do clima de apreensões que se formou, não sentimos, a princípio, como os europeus, que qualquer coisa acabava definitivamente naqueles dias. Era o fim de uma época, de um teor de vida. “La Belle Époque”, que na Europa terminou nesse agosto

trágico de 1914, teve assim para nós uma espécie de suplemento, prolongando-se no decurso da Guerra.³⁵

Observa-se então ir aos poucos ocupando o imaginário de parte da sociedade uma conjunção de valores morais, modelos estéticos e padrões de consumo que são tanto típicos do final do décimo nono século como representantes da modernização da sociedade que se processa em terreno europeu. Configurando definitivamente no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, a face de uma modernidade um tanto particular, que se afigura especialmente dentro das faixas economicamente privilegiadas da organização social, a despeito dos sérios conflitos e contundentes contradições desta organização, neste momento assunto ainda distante de representar alvo de preocupação daquele imaginário.

Parte significativa destas questões envolvendo o contexto da sociedade brasileira no início do séc. XX e sua implicação no panorama literário encontram importante ponto de diálogo na recente publicação *Trincheira, palco e letras* de Antonio Arnoni Prado. Sobretudo no artigo intitulado “No automóvel dos simbolistas” lê-se a análise de como a noção de modernidade implantava-se no terreno das letras nacionais através de um artificialismo, muitas vezes dissimulado em “atualização estética”, que intentava a focalização de um ideário concorde com uma renovação de hábitos da burguesia ascendente:

Um novo símbolo ético empurrava a literatura para o arrivismo dos que desfrutavam a vida com o alarde de praxe das situações de poder e ostentação.³⁶

Estamos nos reportando, na realidade, a impressões da implantação no Brasil dos principais conjuntos ideológicos que de forma geral vêm acompanhando a luta e a conquista do regime republicano: o Positivismo e o Liberalismo. A sociedade, tendo a intelectualidade como sua porta-voz, caminha, como assevera o estudo de Sevcenko³⁷, para uma valorização do individualismo exibicionista. E dentro deste contexto queremos apontar

³⁵ Broca, Brito. “Em agosto de 1914...” *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: MEC, 1956. p. 253.

³⁶ Prado, Antonio Arnoni: *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 45.

³⁷ Op. Cit.

uma atenção direcionada para a valorização da idéia generalizada de liberalismo. Entendida desde seus aspectos determinadamente filosófico e político até o aspecto pessoal e existencial que termina por determinar padrões de comportamento coletivos.

Com isto, um fator histórico bastante concreto é possivelmente o de maior importância na compreensão da transformação dos limites de moralidade comportamental social na cidade carioca do início do século XX: A conquista da praia como área de lazer e esporte para a burguesia. Comportamento herdado dos balneários ingleses e franceses, o início da prática dos banhos de mar no Rio tem uma história interessante e pitoresca, largamente explorada pelo sem número de cronistas do período.

Luiz Edmundo em sua já citada narrativa, que se reporta ao ano de 1901, não pode ir além do boqueirão, próximo ao centro da cidade, para tratar dos banhos. Outros pontos para esta prática pareciam praticamente não existir. Conta o cronista que o mar e a praia a este tempo eram lugares muito mais comumente associados a práticas terapêuticas que recreativas. “O boqueirão é um pequeno hospital”³⁸, afirma, e a frequência a este lugar se restringe às primeiras horas do dia, quando se pode evitar a incidência mais severa da luz do sol. Vem se aliar, porém, a este registro do comportamento geral e familiar a notícia de que principiava, desde então, um outro tipo de presença na praia. Presença que já em seu início sugere o ambiente marinho como um lugar de exercício de uma liberdade comportamental associada a uma atitude moderna. Após as sete horas, conforme o narrador, deixavam a praia as famílias e as senhoras, pois era hora do banho “das cocotes e da rapaziada barulhenta que nada, que rema, grita, prega partidas e quer diverti-se”. O texto chama ainda a atenção para outras duas importantes mudanças que aos poucos vão se processar, intimamente ligadas ao hábito dos banhos e do lazer praiano, que são a mudança nos vestuários e nos padrões da forma corpórea. Nas palavras de Edmundo:

os moços já começam a mostrar corpos rijos e bem desenhados de músculos, muito orgulhosos de suas linhas, exibindo-se de calções, mas dos longos, dos que vão abaixo da linha do joelho.³⁹

³⁸ Edmundo, Luiz. op.cit. p. 862.

³⁹ Idem. p. 863.

Mas é Francisco de Assis Barbosa, em texto de 1945 recolhido por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade em *Rio de Janeiro em prosa e verso*⁴⁰, quem faz um dos relatos mais informativos e interessantes entre os que encontramos a respeito da ocupação das praias e a prática dos banhos no processo de expansão dos limites da cidade e dos limites comportamentais da população.

O texto se intitula “Dona Filó é quem diz” e se inspira no que seriam as recordações de uma senhora viúva, antiga moradora de Copacabana, no período de nascimento do bairro. Sob o mote das memórias desta testemunha ocular traça-se um pequeno quadro do que seriam os banhos medicinais e terapêuticos que figuravam nas primeiras casas de banho desta praia oceânica. São os banhos madrugadores dos conselhos médicos, praticados sob a proteção visual de longos e escuros trajes, apropriados à não exposição do corpo e na presença indispensável do profissional da casa de banho, funcionário treinado para acompanhar o banhista, especialmente as mulheres, e minimizar os riscos do mergulho. “Tudo com muito respeito, olhe lá”, assevera D. Filó.

Enquanto isto, vem o autor nos contar, os banhos de mar no centro da cidade evoluíam menos familiares. As folgas no boqueirão, na praia de Santa Luzia, eram o lazer da moda para rapazes e moças galantes de comportamento libertino, prática que aos poucos tornar-se-ia mais natural para o julgamento da sociedade e mais tarde se espalharia como modismo para outras praias e entre outros padrões de comportamento. A partir disto há um relato de toda regulamentação da prática dos banhos feita pelas autoridades governamentais desde 1906, determinando o funcionamento e equipamento das casas de banho, os trajes e mesmo controlando severamente o comportamento a ser tomado durante o lazer, proibindo-se a demasiada algazarra entre os banhistas.

Tantas regulamentações, porém, não teriam sido suficientes para anular, no imaginário dos indivíduos que se relacionavam com esta prática social tão nova e sugestiva, toda idéia de sensualidade que pode suscitar a convivência dos corpos na praia. A exemplo do que Assis Barbosa traz o trecho de uma crônica de Oto Prazeres publicada no ano de 1903 na *Revista da semana*. O trecho merece citação pelo pitoresco da cena e por constituir

⁴⁰ Bandeira, Manuel e Andrade, Carlos Drummond (orgs): *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1965.

um adiantamento do preciso teor dos textos que adiante avaliaremos como registro da tendência de produção literária que associou as praias cariocas a visões de paisagens pagãs. Entusiasmado pela visão de uma banhista, o cronista imediatamente transporta ao Rio o universo da Grécia mitológica, com direito ao usufruto de uma sensualidade que a entrada neste universo rapidamente resgata:

Foi na praia do Flamengo. Via-se de roupão de banho, cujas dobras mais salientavam um verdadeiro modelo de estatuária grega. Atirou-se na água e se não fosse a flanela que lhe cobria extraordinária plástica, poderia ser comparada a Vênus (...). Fitei-a, fitei-a de uma maneira capaz de deixar seco todo molhado reino de Netuno. Saiu. Passou-me por perto, pingando, e o meu olhar teve maior eloquência que um volume inteiro de discursos.⁴¹

Nicolau Sevcenko analisa a historiografia dos banhos na cidade do Rio em três momentos distintos. O primeiro, dos banhos sob recomendação médica, distante do sol e com a complexa indumentária recobridora do corpo. O segundo, dos banhos como moda elegante, a partir principalmente do marco social da reforma urbanista de Pereira Passos, prática severamente regulamentada, feita em casas específicas do ramo e com exigência de trajés decentes. Um decreto de 1917 limitava horários, fiscalizava roupas e comportamentos e proibia “ruídos e vozerias” estabelecendo multas e detenção aos transgressores. E o terceiro momento, o período já próximo da década de vinte, que chega com o *boom* desportivo e a réplica dos balneários ingleses e da Côte d’Azur. Ter-se-ia assistido a partir de então uma verdadeira revolução comportamental na frequência das praias cariocas. O novo padrão desportivo diminuiu os trajés e priorizou a exposição ao sol. A prática do banho, ainda amplamente relacionada à saúde, já não se processava como uma terapia de males específicos, mas como uma prática cotidiana de manutenção de uma estrutura saudável.

⁴¹ Oto dos Prazeres, citado por Barbosa, Francisco de Assis. “Dona filó é quem diz” em, Bandeira, Manuel e Andrade, Carlos Drummond de (orgs). op.cit. p. 539. O texto de Oto dos Prazeres não é apresentado com maiores referências, como título ou identificação precisa de publicação.

Viu-se nesta sociedade, com rápida e natural assimilação, o declínio de padrões estéticos e comportamentais dezenovistas. A figura comum, agora mal vista, do jovem pálido, magro, elegantemente artificial, de sobrecasaca, bengala ou guarda-chuva saía de cena. Da mesma maneira o padrão feminino começa a abandonar o corpo volumoso e macilento por um modelo de exuberância saudável tonificado, corado e esbelto. De forma geral a partir de meados de 1918 as palavras de ordem oficial e extra oficial na sociedade carioca – de uma maneira que ainda soa inegavelmente contemporânea – eram saúde e beleza. E a beleza passa a ser a beleza saudável.

Mas a dinâmica de mudança no padrão corpóreo traz em si uma imbricação no padrão comportamental que vai além das fórmulas diretamente relacionadas com a área da saúde. Se novos padrões de estética corporal são causa e conseqüência de novas formas de ativar e expor o próprio corpo, é de se esperar que a partir daí ocasionem-se novas formas de considerar e lidar também com a sexualidade. Temos que uma nova amostra de cidadão, robusto e ativo surge para começar a renovar as concepções relacionadas ao corpo e à atividade sexual, diminuindo o nível de obscurantismo com que a sociedade se relacionava com tais matérias.

Sobre este cenário ideológico, aqui destacado, mas na realidade diluído no amplo processo de transformação vinculado ao que se está chamando convencionalmente de “chegada da modernidade”, assiste-se aos primeiros indícios de um relaxamento na ditadura da moral como indexadora dos comportamentos. Ou antes, o que se assiste são os primeiros passos de uma transição moral num plano social geral. Transição que, aplicável ao plano específico dos comportamentos relacionados com a exposição corpórea e a sexualidade, misturava a valores tradicionais valores opostos, de ineditismo e ousadia.

A natureza dos elementos constituidores da linha ideológica traçada até aqui deixa ver com suficiente clareza um caminho de identificação entre o ideal do modo de vida moderno e uma idealização de modo de vida antigo: uma existência natural, afastada da civilização e das equívocas noções de pecado responsáveis pelo furto de grande parte da beleza da vida. Tal idealização de mundo antigo encontrou na civilização grega um adequado espaço de projeção e um fértil campo de resgate de valores. É necessário, para incorrer em tais afirmações, não perder de vista a especificidade do modelo de sociedade grega de que ora se trata. Um modelo sobretudo decadentista, posado em interpretações do

magro fruto do resgate das artes plásticas e literária da antiguidade e em grande parte nas variadas manifestações da arte helenística e da escola renascentista, que, já havendo feito por sua vez uma releitura de ideais e estéticas atribuídos ao antigo paganismo, se torna parte de um modelo geral e recriado de mundo pagão, no qual os maiores valores são a sublimidade artística e a superação da moralidade pela estética.

Com tudo isto abre-se, neste contexto cultural de nossa delineada *Belle Époque* carioca, um espaço particular para a projeção, historicamente tradicional, da imagem da civilização grega antiga. Neste espaço, a alusão à antiguidade, este ideal de existência subjetiva e de civilização, se torna um modelo para o homem da modernidade, de modelo corporal atlético, saudável, dando às claras a riqueza de sua forma física, e vivendo de acordo com a natureza, inclusive no que diz respeito a seus próprios instintos. Atingindo a perfeição existencial dentro de um ideal hedonista de concepção da realidade.

Faz-se apropriado o momento para uma importante ressalva. Este determinado processo de liberalização comportamental, que é principalmente uma liberalização da exposição corpórea, deve ser encarado dentro de um plano social essencialmente elitista. É necessário compreender que uma transposição imaginária da realidade presente na direção de ideal mítico baseado em valores hedonistas e essencialmente artísticos aparenta mais cabível dentro de uma casta social economicamente privilegiada, aquela que, suficientemente distante de maiores mortificações cotidianas, pôde conceber e identificar-se com a busca de uma concepção hedonista de existência baseada em sublimidades estéticas tão particulares. Ao mesmo tempo não é possível deixar de considerar que, paralelamente a estes ideais de transposição vicejava a realidade de uma cidade plena de contradições e ecletismos sociais e culturais, onde as classes populares há muito tempo conheciam uma flexibilidade comportamental tanto mais legítima e necessária, fruto especialmente de contingências que a própria condição de exclusão social terminara por impingir.

Porém, para o imaginário que frutificava no seio da burguesia está completamente diferenciada a deleitosa exposição do belo e saudável corpo desportista e o comportamento libertário baseado em um modismo moderno de qualquer idéia de promiscuidade e sensualidade advinda do comportamento das classes economicamente inferiores, simplesmente banidas do plano oficial e elitista de modernização e “regeneração” da sociedade.

A respeito da diferença de comportamento, no que tange à liberalidade, entre as discrepantes classes sociais do presente panorama, convém regressarmos à antologia *Rio de Janeiro em prosa e verso*. Ali encontramos outro instigante relato a respeito dos banhos de mar que elucida um pouco do pensamento da época a respeito desta questão. O texto “Gente e bichos no Flamengo” datado de 1851 e assinado por dois autores estrangeiros, Kidder e Fletcher, traz em plano evidente a constatação de que “os habitantes do Rio têm paixão pelos banhos de mar” e para tanto se desenhavam descrições das cenas marinhas comuns ao período, com recatadas senhoras vestidas dos pés à cabeça e cavalheiros “obrigados pelo regulamento a se vestirem decentemente”. Ao lado destas, porém, lêem-se passagens referentes a banhos efetuados bem longe do rigor dos regulamentos, são os banhos populares, feitos da maneira mais natural e livre por aqueles indivíduos de fato integrados com o ambiente que os circunda. Registro que ajuda a compreender a diferenciação crucial que se sustenta entre a consideração do comportamento da classe burguesa, regido e vigiado por normas sociais, e da classe popular, observado através de uma complacência excludente que termina por conceder-lhe bastante liberdade:

Nas noites de luar o mar se anima com vários pontos pretos, que são as cabeças dos escravos da redondeza, que se espanejam na água, rindo e gritando à vontade. Todos eles nadam notavelmente bem e dá satisfação ouvir suas vozes satisfeitas, soltas alegremente como se não conhecessem tristezas.⁴²

A despeito de serem, numa visão histórica mais lúcida, a despreocupada promiscuidade e natural sensualidade do povo, por fim, as legítimas transformadoras dos hábitos da sociedade ao longo do tempo e da história dos costumes, estaria ainda muito longe o momento em que qualquer mudança de comportamento social poderia se processar assumidamente da massa em direção à elite. Assim a burguesia, para se comportar com uma fração da liberalidade praticada a seu lado pelas classes populares, necessita eleger padrões de comportamento cuidadosamente referenciados e mantenedores inquestionáveis

⁴² Kidder e Fletcher. “Gente e bichos do Flamengo”. Em, Bandeira, Manuel e Andrade, Carlos Drummond. op. cit p. 291.

de seu estatuto de elite. Começar a expor o corpo seria, pois, comportamento aceitável em um membro da elegância moderna desde que identificado com o do mítico e longínquo grego da antiguidade e jamais com o do negro, mestiço ou pobre, postado bem ao seu lado.

1. 2 – “Vida Literária”

Dentro deste recortado cenário cultural de um Brasil e uma capital federal em inícios de modernização é que se passa a debruçar sobre os padrões e eventos literários que então se constituíram. Em primeira instância é preciso lembrar que, em termos historiográficos, nesse momento decorria em nosso país, a rigor, não propriamente um movimento ou uma escola literária com tendências e objetivos estéticos de eleição, mas uma confluência de tendências e estilos. Uma espécie de miscelânea em que se depositara produções literárias que vão desde a mais clara herança das tradições simbolista e parnasiana, passando pela adoção do decadentismo e do estilo *art-nouveau*⁴³, até produções que se caracterizam pela real aproximação do que viriam a ser os paradigmas do movimento modernista inaugurado oficialmente em 1922. Além, vale citar, das obras profundamente autorais de nomes como Euclides da Cunha, Augusto dos Anjos, Monteiro Lobato e Lima Barreto e da presença de toda uma gama de escritores que tendo conhecido relativa celebridade e importância no período recaem atualmente em certo esquecimento, ou mais precisamente desapareço, nos campos de ensino e pesquisa.

Esta noção de um período de mistura de estilos lança sobre a paisagem literária brasileira da intersecção dos séculos uma já habitual aura de curiosidade e a impressão de um campo infindável de investigação. Porque se não se constituiu na literatura deste momento alguma tendência notável e dominante, se não houve a construção de alguma estilística egemônica, não há também como deixar de notar que neste mesmo período produziu-se copiosamente literatura no Brasil. É absolutamente inegável a fartura quantitativa de publicações e de escritores que, seguindo um estímulo de ares tradicionalistas, figuravam oriundos das diversas regiões do país, caracterizando o plano

⁴³ Ver o estudo “O *art nouveau* na literatura brasileira”. Em Paes, José Paulo: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

geral da época com a presença de uma produção prolífera. A expressão é sugestiva, traz imediatamente a visão de algo abundante, vário e mesmo desordenado e ajuda a compor a idéia de que todo um período de expressão literária sem contornos claros de definição ou classificação significa um amplo espaço para investigações de múltiplos aspectos.

É justificativa comum à maioria das publicações relativamente recentes de estudos sobre o Pré-modernismo o objetivo de traçar melhores e mais claros contornos a respeito deste período, de iluminar um evento literário comumente relegado ao desprestigiado lugar de intermediário ou de mero prenunciador de um movimento julgado como realmente significativo, pontualmente, o Modernismo. Da mesma maneira, tal justificativa terá lugar no presente estudo que, dentro do apresentado contexto, acredita contribuir com um particular vetor de visão sobre o período pré-modernista.

O assunto ou a temática da Grécia antiga conta com inegável presença e amplitude dentro dos mais diversos períodos, escolas e conjuntos de obras da história literária brasileira. Contando com momentos de plena ascensão e verdadeira onipresença como o Arcadismo e o Parnasianismo e outros de menor representatividade e referência obscura e ligada ao panorama da tragédia, como o Romantismo e o Naturalismo. É possível mesmo dizer que uma vaga referência ao universo do antigo paganismo nunca esteve ausente do quadro temático de nossas experiências literárias, mesmo em se tratando de reportes absolutamente livres relidos e adaptados como os feitos pelo Modernismo e pela contemporaneidade. E, se é possível cometer tal observação na atualidade, bem mais seguro e enfático seria proferi-la tendo como campo de análise a produção literária anterior ao decurso da década de 20 do vigésimo século.

Tal é a leitura procedida por Brito Broca em seu artigo “A Grécia no Brasil”, texto de extrema importância na circunstância desta investigação. Publicado em *A Vida literária no Brasil – 1900* o artigo faz uma análise da frequência do tema da antiguidade clássica na literatura brasileira, descrevendo momentos de glorificação e de oposição e apontando o surgimento da escola parnasiana no final do séc. XIX como marco de um momento de “hegemonia” desta temática. Para além da tradicional escolha da Grécia como cenário da mais sublime observação plástica adotada pelo parnasianismo, enxerga o autor a participação deste universo como um absoluto referencial de cultura e erudição para qualquer intelectual neste momento:

No mais, a Grécia triunfou plenamente em nossas letras até a guerra de 1914, pelo menos. Alguns citavam-na a cada passo, porque realmente lhe conheciam a história e freqüentavam os mestres da antiguidade clássica; outros helenizavam de oitiva, porque ninguém podia considerar-se culto se não falasse em Heitor, Ájax e no cerco de Tróia.⁴⁴

Nesta mesma dinâmica aponta o surgimento da prática esportiva no Rio como delimitadora de um cenário que levava os cronistas e ensaístas a uma obrigatória referência ao mundo antigo. Salientando toda noção de idealização e fantasia de que era constituída esta Grécia referencial de meados de 1900, Brito Broca nos ajuda a reafirmar o caráter simbólico que o universo helênico constituiria para o pensamento do intelectual da *Belle Époque*, não deixando de apontar, entretanto, a incomoda carência de uma importância propriamente literária nos textos e escritores que se utilizaram deste “helenismo decorativo, profundamente impregnado do espírito da época”.

Contudo, a observação mais profunda e relevante proferida pelo ensaísta diz respeito a uma consideração sociológica e racial da fantasiosa identificação do brasileiro com a Grécia. Por esta observação a aproximação com uma ascendência grega, como sinal de uma ancestralidade ocidental e branca, estaria por todo modo evitando a assimilação de uma realidade racial de mestiçagem.

Essa mania de Grécia, como também de latinidade que há muito prevalecia entre nós, era um meio, por vezes inconsciente, de muitos intelectuais brasileiros reagirem contra a increpação de mestiçagem, escamoteando as verdadeiras origens raciais, num país em que o cativo estigmatizara a contribuição do sangue negro.⁴⁵

⁴⁴ Broca, Brito. “A Grécia no Brasil”. op. cit. p. 101.

⁴⁵ Idem. p. 105.

Desta maneira, ser “grego”, étnica e culturalmente, representava para a elite burguesa e mesmo para o intelectual, ser europeu e branco, afastar o risco de uma identificação com o crioulo e o mestiço numa época em que não só as etnias diferentes da branca estavam longe de deixar de ser preconceituosamente consideradas com inferioridade, como a própria mestiçagem representava um terrível sinal de degenerescência.

A perspicaz leitura sociológica de Broca reverbera significativamente na noção particular que presentemente levantamos. Sob o ponto de vista de uma contra-identificação com a herança negra ou indígena acalentada pelo pensamento médio burguês do brasileiro, a aproximação com a Grécia ganha um sentido ainda mais forte no sentido de justificação da vibração de nossos instintos sexuais. O calor e a sensualidade brasileiros, portanto, teriam um motivo suplementar para serem identificadas com o paganismo grego. Além de expurgadas da idéia cristã de pecado careciam ser expurgadas de uma possível aproximação com o sangue indígena ou africano, que, por mais que também pudessem sustentar um ideal de comportamento libertário, desinteressavam profundamente ao mais “livre” e “moderno” burguês. Tal processo assinala com mais força o caráter elitista, ufanista e um tanto retrocedente da ideologia de identificação helenista ao aumentar seu contraponto com visões mais avançadas que já se delineavam então. Visões como a de Gilberto Amado, revelada no mesmo artigo de Brito Broca, a qual apontava como caminho mais digno a assimilação da mestiçagem e de seus valores, em lugar de imaginar uma herança grega que não poderia ser verdadeira.

Admitida contextualmente a representatividade do assunto Grécia e da simbologia pagã, se faz necessário traçarmos de maneira mais esclarecedora a fundamental diferença entre a Grécia da tradição parnasiana, mais familiar a qualquer consideração temática do período em questão, e a Grécia hedonista que, afinal, é objetivo de nosso trabalho configurar.

Em primeiro lugar não deixemos de levar em conta que foi talvez com o parnasianismo, em combate ideológico ao romantismo e seus extremos de idealização e espiritualização amorosa, o primeiro a produzir uma poesia que tratasse o jogo amoroso de maneira menos idealizada e mais direta e que cedesse lugar mais desvelado ao corpo e ao erotismo. Porém, a ideologia de superação formal que definitivamente marcou o caráter da

escola parnasiana terminava por envolver o universo erótico em outro tipo de idealização, a da sublimidade estética que, no limite de suas considerações, transportava a poesia erótica para o exercício de apreciação de um quadro de beleza. A beleza padronizada, eleita, prevista e previsível, destituindo um teor mais instintivo, subversivo e libertário que costuma caber ao erotismo mais legítimo.

Dentro deste pensamento é que se vai delinear a Grécia parnasiana e, por assim dizer, mais “antiga” em relação à “nova” Grécia ora em hipótese. Marcada pela postura de reverência ao universo de perfeição plástica que se idealizara na antiguidade clássica, a Grécia dos parnasianos brasileiros se apóia fortemente na herança renascentista das visões da Grécia da perfeição artística. O mundo claro, equilibrado, proporcional e perfeito das esculturas brancas, representantes dos divinizados mortais e imortais. Foi este panorama de extremada valorização estética, que terminou por reverberar numa literatura de predominante preocupação formal e no esvaziamento emocional de que tanto é acusado o parnasianismo, que da mesma forma configurou sua visão do helenismo. Resultando daí a predominante descrição de uma sensualidade plástica e do nu artístico e deserotizado, além de uma possível alusão a valores libertários associados ao paganismo demasiadamente diluídos na frieza marmórea da sublimidade da técnica artística. Não obstante os vestígios de uma sensualidade um tanto mais ousada nos poetas Raimundo Correia, exemplarmente em “A Vênus de Viena”:

Sob o colo bojou, entumeceu-te os seios
Robustos às paixões, e onde vem arquejantes,
Sitibundos beber, como em dois tanques cheios,
Os lábios infantis e a boca dos amantes⁴⁶

E Olavo Bilac, em “O julgamento de Frinéia”:

Quando o vinho, na orgia, os convivas exaltam
E das roupas, enfim, livres, os corpos saltam,

⁴⁶ Correia, Raimundo: “A Vênus de Viena” (fragmento). Em, *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, s.d. p. 188.

Nenhuma hetera sabe a primorosa taça,
Transbordante de Cós, erguer com maior graça
Nem mostrar, a sorrir, com mais gentil meneio
Mais formoso quadril, nem mais nevado seio.⁴⁷

Onde se lê uma associação do que seria o modo de vida da antiguidade com uma licenciosidade reveladora dos valores da beleza. Eventos que, porém, não chegam a mudar o traço geral de emolduramento de uma Grécia ática, distante, fria e formalmente perfeita, nem tampouco a suscitar uma ideologia de resgate que não fosse estritamente estético para esses padrões de perfeição.

Bilac, por seu tempo, possui reconhecidamente a sensualidade e o erotismo como uma das múltiplas faces de sua poesia. Porém qualquer investigação sobre esta produção constata que quando toma deliberadamente a sensualidade por tema, o poeta a envolve em uma atmosfera de obscuridade e sensorialidade que a aproxima mais de uma influência baudelairiana e das heranças decadentista e simbolista que da representação parnasiana.

Há, além disso, uma vertente ensaística da obra deste escritor que merece atenção por tratar precisamente de uma alusão ao passado grego em meio à observação do crescimento da prática esportiva no ambiente das praias cariocas. Frente à exibição de energia e juventude que os atletas ofereciam nas regatas e demais treinos e provas esportivas praticadas à beira-mar, o ensaísta assume uma posição discursiva entusiástica. Ocorre-lhe imediatamente a defesa dos ideais de saúde, higiene, força e beleza que naquele momento passam a figurar, como já referido anteriormente, uma padronização do homem moderno. E neste movimento de defesa emprega toda sorte de referências eruditas da cultura histórica e mitológica da antiguidade clássica para construir um paralelo entre os esportistas modernos e os lendários guerreiros e atletas gregos, símbolos de uma positiva cultura corporal. Exemplos desta produção apologética são numerosos nas diversas publicações da imprensa do período e um dos mais significativos é mencionado no artigo “A Grécia no Brasil”, de Brito Broca. Trata-se do texto “Salamina”, datado de 1900 e publicado no volume *Critica e Fantasia*, ali o autor traça uma identificação entre a coragem

⁴⁷ Bilac, Olavo: “O julgamento de Frinéia” (fragmento). Em, *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999. p. 129.

e os músculos dos jovens atletas cariocas e “a gente moça de Atenas” responsável pela vitória ante os guerreiros persas:

Meninos! Foram músculos como esses que ganharam a batalha de Salamina... (...). Depois, quem vos disse que o exercício do remo vos desenvolve apenas os músculos? Quando, no lusco-fusco da antemanhã, saltais da cama, e, roubando duas horas ao sono, ides encher de ar salitrado os pulmões, é principalmente a alma que ides fortalecer na contemplação do mar infinito, coberto de trevas, do céu sem raias, ainda salpicado de estrelas.⁴⁸

No entanto não é possível encontrar nesta associação de antiguidade e modernidade professada por Bilac o sentido sensual e hedonista de quem desejaria insinuar um relaxamento moral em nome do deleite. Um pouco em contra partida disto o que se lê em tais textos são as palavras do ativista cívico que fora este poeta. É a oratória profissional do escritor preocupado em produzir uma influência pedagógica e formativa na realidade social presente. Influência que se opera em pleno acordo com as conduções institucionais de administração desta sociedade. Assim que se conjuga na palavra de Bilac o ideal de uma modernidade ordeira, limpa, saudável, harmônica e clara, como também se desenhará sua Grécia parnasiana e erudita.

Consideração parecida merece a reconstrução do mundo pagão feita por Coelho Netto. Tal qual Bilac, este escritor, que representa uma espécie de ícone do conservadorismo estilístico exercido por porção importante da produção pré-modernista, se utilizou largamente da temática da mitologia e civilização grega antiga no desenvolvimento de sua poesia, prosa e ensaística. Garantindo-lhe sempre a referência à sublimidade estética e, em seu caso, parecendo acentuar-lhe o caráter de esvaziamento emocional em nome do cuidado formal, da exuberância decorativa e da explanação erudita. Não se ausenta, da mesma forma, em tomar a temática como mote idealista na crônica de defesa dos esportes e na atitude saudável relacionada à vida moderna. O volume *A bico de pena*, coletânea da produção jornalística do escritor, traz o texto “Apologia” onde se lê, alertado pelo título,

⁴⁸ Bilac, Olavo: “Salamina”. Em, op.cit. p. 392.

uma eloqüente exaltação do valor da força e da beleza corpórea do homem antigo, ao passo que se lamenta, comparativamente, a fragilidade do homem moderno, afastado do culto corporal e condenado à mofineza:

O grego era um povo esteta que admirava o corpo formidável de Sostrato dormindo nu, estirado na erva verde e cheirosa do Parnaso. O grego corria aos ginásios para aplaudir os gladiadores. A Hélade atroava quando um mancebo conquistava em Argos a taça de bronze e as coroas ornavam a timele trágica como a borda da biga triunfante. Hoje, porém, raros são os que prestam culto à robustez. As raças sucumbem anêmicas (...). Felizmente, porém, começam a aparecer os jovens reacionários, os que se revoltam contra esta vida abafada e mole de plantas de estufa e correm, com o peito forrado por uma camisa de malha, os braços nus, as pernas nuas, ao ar livre reforçando-se ao sol que é o apologista da força.⁴⁹

Marca visível da posição ideológica de Coelho Netto quanto ao tema tratado, contudo, é, até onde se apurou, a ausência do movimento de sensualização desta evocação de mundo atlético grego. Ao contrário, a Grécia, na maioria das vezes é-lhe de uma beleza ativa e serena que, mito absoluto de perfeição, está resguardada de um rebaixamento moral a que o autor parece condenar qualquer referência de lubricidade. Ou, em contraponto, o universo do paganismo, especialmente representado por Roma e sua simbólica atmosfera de decadência moral, surge superado por valores de sublimidade filosófica de herança platônica e cristã. Está-se reportando particularmente ao conto “Magdala”⁵⁰, em que se vê construída toda uma aura de sensualidade pagã resplandecente de ornamento e sofisticação estética que, ao contrário de ser defendida ou louvada, anula-se diante da atitude primeiramente casta e depois combativa de um Jesus heróico que despreza a alcova da exuberante cortesã em nome do amor ao “Pae” e ao povo de Jerusalém.

⁴⁹ Netto, Coelho: “Apologia” em, *A bico de pena*. Porto: Chardron, 1925. pp. 250 e 251.

⁵⁰ Netto, Coelho: “Magdala” em, *Seara de Ruth*. Rio de Janeiro: Moderna, 1898.

Outra representação do pensamento adotado por este autor neste contexto temático está no já referido “Apologia”, em que o anti-romantismo o faz apregoar contra o comportamento e a produção poética emocional e sensual que resultaria num alquebramento da fibra do poeta envolvido em sentimentalismos. E há ainda “Pró-pudor” texto datado de 1922 e publicado no volume *Às quintas*. Ali protesta o autor contra a calamidade moral e estética da exposição dos corpos na prática dos banhos de mar, clamando pela moral de nosso povo e pela imagem que deixaríamos a um observador estrangeiro. Salienta-se que são no texto referidas imagens do universo mitológico como sorte de padrões corporais que, ainda que raros e admiráveis não estão, em nome da decência, livres para circular desvelados. Observemos o tom de sua argumentação:

A moral, porém, não pode, não deve aceitar de bom grado essa exibição plástica, na qual figuram todos os modelos: desde o de Apolo e Diana até o de Vulcano, careca, ventrudo e capenga; (...).
É natural que em um país ardente como o nosso, quando o termômetro sobe a 34° à sombra, o calor convida ao banho e as sereias atraíam ao mar a gente incendiada da terra, mas o calor não funde o sentimento de pudor: refresquem-se à vontade, mas de modo que outros não fiquem ardendo em chamas, nem tampouco certos corpos, mais próprios para museus, andem por aí exibindo sua anatomia teratológica.⁵¹

Também Gonzaga Duque nos concede importante momento de consideração e reflexão a respeito do assunto em seu “A estética das praias”, constante do volume *Graves e frívolos*. O artigo toca em diversos pontos importantes no âmbito desta investigação. O primeiro deles é a documentação literariamente histórica da ocupação de lazer das praias cariocas. Datado de 1910, o texto denuncia o insalubre ato da prática do banho nas praias da baía, próximas ao centro da cidade, em que também se faz a descarga de esgoto, e relata o princípio da substituição desses locais pelas praias oceânicas, no caso Copacabana, onde reivindica o autor a necessidade e pertinência de um projeto de infra-estrutura balneária

⁵¹ Netto, Coelho: *Às quintas*. Porto: Chardron, 1924. p. 159.

semelhante à dos balneários da França e Inglaterra. Nesta tópica o texto ajuda a mostrar a importância que o pensamento intelectual de expressão literária concede à dinâmica da conquista das praias neste momento específico de organização da sociedade do Rio, dado chamativo num autor de reconhecida importância histórica.

Outra tônica extremamente interessante adotada então por Gonzaga Duque é a da idealização de uma postura moderna e civilizada a ser adotada por nossa sociedade. No sentido de, assim, tomar proveito da grande oportunidade de lazer e deleite oferecida pela natureza ao cidadão carioca em tão vasto e esteticamente privilegiado litoral. Tomando parte, neste sentido, no coro dos ideólogos que propagavam uma atitude hedonista perante a natureza e a existência humana. Para tanto aposta o autor na conquista ou reconquista moderna de valores humanistas como “sentimento de sociabilidade”, “bom humor”, “instinto estético”, “visão de artista”, “elegância no viver”, “selecionismo do bom, do belo e do útil, sem desprezar o supérfluo” e “perfeita cultura dos instintos”, como os fatores ideais para a transformação do ambiente litorâneo num refinado e parcialmente democrático lazer, lançando sobre este ideal harmônico de convivência moderna o desenho do gosto elegante da época.

Há ainda por considerar a idéia que talvez nos soe mais eloqüente neste artigo, que é a posição de ataque à moralidade equivocada e insensata praticada na época. Moralidade hipócrita e ignorante que terminava, na atitude de preservar extremos de decoro e pudicícia, por prejudicar a saúde dos cidadãos, ao privá-los dos privilégios da exposição aos raios solares e ao obrigá-los a praticar os banhos em grossas roupas de baeta que atrapalhavam a movimentação na água e exporiam a pele a esfolamentos. Tudo isso além da absurda supressão do valor estético dos corpos, enfeados pela deselegância dos modelos severos, e, supressão ainda mais grave, a do legítimo e humanamente sagrado direito ao prazer do livre e inocente entretenimento. Argumentação que estaria em pleno acordo com o sentimento humanista e libertário que vicejava na influência do pensamento filosófico moderno. Ao mesmo tempo em que comporia uma diametral oposição à valoração moral defendida por Coelho Netto em texto a pouco referido, ao que vale a menção comparativa:

Por enquanto, e ainda por muito tempo, os nossos hábitos casmurros, a nossa índole primitiva e sobre tudo a nossa hipocrisia (...) nos

impedirão de levar às praias a alegria e a graça de um povo que tem o justo desejo de viver e não menos justo desejo de bem gozar a vida.⁵²

Contudo, Gonzaga Duque não carrega em seu discurso nenhuma referência à Grécia ou a ícones da cultura pagã. A lucidez e a visão realista de sua argumentação não o permitem recair deliberadamente em tal vertigem. Ao contrário disto, em certa altura faz questão o autor de identificar a sensualidade natural do povo brasileiro como característica de nossa condição racial de crioulos “filhos dos trópicos”, salientando o desagravo de que “por sermos sensuais, não quer dizer que sejamos depravados” Porém é inegável que compartilha, em alguma parte, do sentimento estético, hedonista e libertário de seus companheiros arautos da Grécia livre e sensualizada. Apenas, no lugar daquela referência helênica, adota o apontamento de um caráter nacionalista, atitude bastante avançada em comparação aos discursos contemporâneos.

Merece ainda lembrança, no panorama ora contextualizado, a participação do escritor Graça Aranha. Conforme novamente referencia o texto de Brito Broca, numa fase inicial de sua obra esse autor praticara ativamente a moda de incluir em toda sorte de produção a referência erudita do universo helênico. Após este momento, porém, é dado conhecido que ocorre o engajamento deste autor na vanguarda intelectual que promoveria a eclosão do movimento modernista. Fato que veio promover em sua obra a superação dos sentimentos de apego temático e estilístico ligados à tradição parnasiana e substituí-los definitivamente pela preocupação com as formas inovadoras da nova escola. O que lhe concede a chance de passar mesmo a criticar veementemente o helenismo praticado por seus contemporâneos. Atentemos ao depoimento de Brito Broca:

De Graça Aranha é bem conhecida a carta afetadíssima, enviada ao Barão do Rio Branco, logo após o banquete a Gugliermo Ferrero, em que o escritor manifesta seu entusiasmo nesses termos: “Tive a deliciosa ilusão de que Cícero era recebido por Péricles... Jantamos em Atenas”; para dizer que tudo correu numa Grande harmonia e comparar Machado de Assis a Platão – uma verdadeira literatura de

⁵² Duque, Gonzaga: *Graves s frívolos*. Lisboa: Teixeira, 1910. p. 148

odalisca, como classificou Gide certa página igualmente enfática de Maurice Barrès. E seria o mesmo autor dessa carta que, quinze anos depois, iria insurgir-se contra o helenismo de Coelho Netto.⁵³

Da consideração da temática da Grécia trazida pelos textos e autores lembrados até aqui, o que se deseja auferir com especialidade é que prevalece, na construção operada pelo parnasianismo, a imagem de um universo sublime e predominantemente estético. Panorama no qual uma observação atenta pode levar a notar que já vigorava, de uma forma fortemente plástica e muito tênue no que diz respeito à emotividade, a presença da sensualidade associada a um mundo idealizado antigo e pagão. E é esta, sem dúvida a imagem comumente lembrada e referida do helenismo praticado pela literatura brasileira deste período. O que se acrescentou a esta imagem no âmbito da corrente diversificada, ainda que profundamente envolvida pela atmosfera parnasiana, que tentamos ora desenhar é a forte ligação com ideais de modernidade comportamental. Ligação que envolve a própria tematização da modernidade e uma preocupação com a defesa de mudanças comportamentais relacionadas em plano geral com as próprias transformações da sociedade e em plano particular com o desejo de resgate da apreciação literária e vivencial de uma estética relacionada ao corpo humano e à licenciosidade que tem a referência ao mundo antigo como inspiração.

Para compreender o ambiente onde especialmente se professaram tais ideologias é preciso pensar um instante no significativo papel da imprensa no plano da divulgação e mesmo da produção literária da época. Parte do processo de modernização da sociedade brasileira a que temos repetidamente nos referido diz respeito especialmente a estar se vivenciando no Brasil um momento de dinamização cultural, de aceitação da noção um tanto oficial de cultura como parte do todo social. O órgão que despontou como porta voz de uma oficialidade cultural foi justamente a imprensa que iniciou então, dentro dos padrões do período, um processo de larga produção e passou a se configurar talvez como a referência documental mais importante na investigação literária sobre o período. Pois em particular a literatura ocupou uma ampla faixa no numeroso conglomerado das publicações periódicas, conquistando um importante espaço profissional, uma visível publicidade e

⁵³ Broca, Brito: op. cit. p. 102.

mesmo um veículo estimulador de produção. É possível visualizar, no panorama temático da literatura publicada periodicamente então, uma aliança do já mencionado convívio de diferenças literárias estilísticas com o processo ideológico de aumento da importância das preocupações de cunho cultural na sociedade, gerando uma dinâmica de discussões literárias cuja arena era a imprensa.⁵⁴

Interessante testemunho de uma face deste ambiente de discussão no terreno jornalístico nos oferecerá novamente Luis Edmundo em seu *O Rio de Janeiro do meu tempo*, particularmente no capítulo “As hostes de nossa nova literatura”. Ali o cronista apresenta a visão das novas e numerosas publicações onde tentam se organizar toda uma série de escritores desejosos de expressão. Ele próprio participante direto de um desses empreendimentos, na direção da *Revista Contemporânea*, não se furta em retratar a espécie de confusão ideológica que reinaria em tal ambiente, onde a busca por espaço de divulgação ideológica suplantaria em muito a importância propriamente literária das manifestações. O ambiente é descrito com profunda crítica:

Esses periódicos são, em geral, caóticos, confusos, não raro apresentando manifestos literários que são ridículas e fofas declarações de guerra a líricos, a parnasianos e a realistas, formando uma trincheira onde se encastelavam soldados vindos de toda parte, amigos ou inimigos, mas que vivem somente a dar tiros para o ar.⁵⁵

Mais adiante no mesmo texto, contudo, Edmundo revelará traços ideológicos desta produção que funcionarão como importantes registros do desejo de transformação artística e comportamental que ora perseguimos, aliados, neste caso, a ideais de cunho político e sociológico alheios à esta investigação, mas que com ela se encontram no bojo maior da transformação social :

Essa plêiade de jovens literatos não prega somente a revolução nos assuntos de letras, prega-a também em matéria de idéias sociais.

⁵⁴ Ler a respeito em Dimas, Antônio: *Tempos Eufóricos*. São Paulo: Ática, 1983. E em Sússekind, Flora: “O figurino e a forja”, em, *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1988.

⁵⁵ Edmundo, Luiz: “As hostes da nova literatura”. Em, op. cit. p. 688.

Acha-se pouca a liberdade do homem, a igualdade uma ficção, a fraternidade uma pesada intrujice, o mundo inteiro, enfim, povoado de preconceitos antinaturais e estúpidos.⁵⁶

Sobre o âmbito da literatura na imprensa Brito Broca alude, no artigo “A literatura nos jornais e revistas”, em *A Vida Literária no Brasil – 1900*, a um caráter quase doutrinário das publicações periódicas de então, e à importância do papel da empresa jornalística na profissionalização dos escritores. Refere-se a como a dinâmica da discussão literária começa vagarosamente a perder espaço para o jornalismo mais informativo, sensacionalista e comercial. Mas ressalta, sobretudo, o fato da literatura ainda ocupar lugar de muita importância na imprensa e traz como exemplo as revistas, publicações que no período conhecem grande crescimento no volume de produção e na conquista de um mercado de circulação, e que terão papel fundamental no movimento de implantação da literatura nesta sociedade mercadológica. Aponta o autor como as revistas específicas da área de literatura davam bastante espaço à descrição dos quadros da vida em sociedade e dos assuntos mundanos. A partir do que não é difícil perceber a extensão das vistas da imprensa empresarial sobre o leitor de uma sociedade burguesa, interessado ao mesmo tempo nas informações novidadeiras da efervescente sociedade da qual é integrante – ou acalenta o sonho de o ser – e na aquisição de uma formação cultural valorizada pelo *status* desta sociedade.

Registro definitivo desta inter-relação entre literatura e gosto social efetivado por uma imprensa literária Broca fará no artigo “A era do automóvel”, recolhido no mesmo volume. Ali se refere à reforma de Pereira Passos indicando como a transformação da paisagem urbana interferira na paisagem social e, do mesmo modo, na paisagem literária. E, por fim, destaca a “febre de mundanismo”⁵⁷ vivida pela sociedade elegante carioca e como esta febre se reflete e ao mesmo tempo é provocada pela literatura que circula nas seções mundanas dos jornais e revistas.

Já se falou, em referência ao estudo histórico cultural de Nicolau Sevcenko, da construção de um gosto *Belle Époque* e do papel dos modismos na construção de um lugar

⁵⁶ Idem. p. 692.

⁵⁷ Broca, Brito. “A era do automóvel”. Em, op. cit. p. 14

de exceção para a elite burguesa. Esclarece-se agora que porta voz e instrumento deste discurso e desta construção é principalmente a imprensa. É o jornalismo mundano que se constrói sobre a efervescência da sociedade burguesa e, anexa a ele, a literatura de traços mundanos que tem ali sua veia de criação e de comercialização.

Está neste quadro literário, nessa produção localizada e de certa forma modelada para e pelo mundanismo, o principal documento da literatura produzida pelo imaginário dos intelectuais e artistas que acalentaram aspirações estéticas e hedonistas ligadas ao paganismo. E esta é a explicação do fato documental de que nos jornais e revistas brasileiros de então se encontram numerosos textos que aludem a visões míticas pagãs nas praias da capital federal. Estilisticamente são textos, ao menos em sua maioria, de feição predominantemente parnasiana e ornamental. Contudo a marca pela qual se quer distinguir estes textos, a ponto de qualificá-los como balizas de uma vertente, é o traço ideológico da reconstrução literária de uma efígie antiga dentro de um ideal de construção de futuro, com base nos valores existencialistas de beleza e de liberdade, imaginosamente herdados da antiguidade grega e idealizados como a perfeita realização da modernidade de um povo elegante das terras tropicais.

Não obstante a forte documentação na literatura periódica, esta particular tendência temática e ideológica estendeu-se pela produção, em forma de livro, de diversos autores e veio pontuar significativos momentos de suas obras.

Num exercício de referência inegável, ainda que arrevesada, da existência e visibilidade de tal tendência, seria interessante lembrar a expressão satírica concedida por Lima Barreto a estes deslumbrados novos pagãos constante da epígrafe desta dissertação. Trata-se de um fragmento do texto “Amplius!” publicado no jornal carioca *A Época* em 1916 e retomado como uma espécie de introdução à coletânea de contos *Histórias e sonhos*. Ali o escritor, sob o mote de resposta a uma carta anônima enviada por um leitor que lhe insiste no tratamento do assunto Grécia, afirma sua posição de antipatia a esta temática, que se encontra, segundo ele, sempre apoiada em visões transitórias e instáveis de um universo morto e irresgatável:

A nossa Grécia varia muito e o que nos resta dela são ossos descarnados, insuficientes talvez para recompô-la como foi em vida,

e totalmente incapazes para nos mostrar ela viva, a sua alma, as idéias que a animavam, os sonhos que queria ver realizados na terra, segundo os seus pensamentos religiosos.

A termo-nos a ela, assim variável e fugidia é impedir que realizemos nosso ideal, aquele que está na nossa consciência, vivo no fundo de nós mesmos, para procurar a beleza em uma carcaça cujos ossos já se fazem pó.⁵⁸

Não obstante este posicionamento contrário, o discurso de Lima Barreto funciona como registro da existência da corrente antagônica, aquela cujo ideal temático é justamente uma tentativa de resgate e recriação literária do ambiente da antiguidade no cenário do Rio de Janeiro. Tratam-se dos “nossos cloróticos gregos da Barra da corda e pançudos helenos da praia do Flamengo”⁵⁹, absolutamente ironizados pelo autor. Além disto, através de sua posição assinala-se a importante observação de que no período investigado é possível identificar perfeitamente uma oposição de discursos helenistas e contra-helenistas. Representados estão os primeiros, como já referido, pelo parnasianismo mais tradicional e pela vastidão de uma retórica erudita que teria na antiguidade seu principal ponto de referência, além da vertente hedonista que objetivamos demonstrar. Quanto aos contra-helenistas, encontramos uma série de escritores e críticos interessados em combater o teor tradicionalista e evasivo de tal referência e de substituí-lo pela observância de questões presentes e “vivas”, como assinala Lima Barreto, e, especialmente, nacionais, no caminho que conduzirá às principais preocupações do movimento modernista.

Demarcada a área da presente investigação entre os helenistas, se faz necessário a partir de já, o exercício de caracterização mais precisa do tratamento particularizado concedido à temática da Grécia pela corrente que ora se está determinando destacar. Encontrar os traços mais precisos desta Grécia literária nos dados que a diferenciam da tradicional visão parnasiana. A partir do que se percebe a necessidade de construir uma denominação de referência a tal corrente, a fim de um tratamento mais claro e objetivo do assunto abordado. Para tanto proporemos o uso da expressão *neo-grego* que traz em si

⁵⁸ Barreto, Lima. *Histórias e sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1961. p. 32.

⁵⁹ Idem.p. 31.

apenas a menção a uma maneira diferenciada de abordagem da temática do paganismo em meio à tão ampla voga deste assunto na literatura do período inicial do séc. XX no Brasil. Neo-grego passa a ser, portanto, no contexto deste estudo, o nome específico do sentimento de identificação das imagens e símbolos do paganismo com os ideais existenciais de beleza e liberalidade professados por toda uma série de literatos no panorama de nossa ora demarcada *Belle Époque*.

A primeira das especificidades referentes ao presente tópico diz respeito à insistente necessidade de sua diferenciação junto ao Parnasianismo. Já se mencionou anteriormente a ocorrência na poesia parnasiana da relação entre a temática do paganismo e a construção de uma sensualidade poética. É possível vislumbrar também nas manifestações parnasianas, ainda que rara e espaçadamente, a noção ideológica de defesa da valoração estética do corpo perante recriminações e censuras de fundo moralista. Fatos histórico-literários diante dos quais não é possível identificar o parâmetro da idealização do mundo antigo envolvida com a licença moral como uma criação ou uma revolução creditada à corrente neo-grega.

Contudo, é de profundo interesse na especificidade desta questão a observação da diferença cronológica que separa o centro da produção parnasiana da maioria dos textos neo-gregos que se objetiva tratar. Neste sentido podemos documentar que as mais significativas obras da poesia parnasiana brasileira tiveram sua publicação efetivada no período que vai aproximadamente de 1878 – com as *Canções românticas* de Alberto de Oliveira – até 1902 – ano da edição revista e ampliada do livro *Poesias* de Olavo Bilac – enquanto a mais marcante produção neo-grega tem lugar entre as décadas de 10 e 20 do vigésimo século. Dando vazão a esta observação é possível considerar um caminho interpretativo que diz respeito ao alcance, no transcorrer dos primeiros vinte ou trinta anos do vigésimo século, das mudanças sociais trazidas pelas revoluções científica e tecnológica, bem como das novas ordens comportamentais. Dinâmica que mudaria o panorama de observação dos escritores e concederia aos mais novos um ambiente propício à abordagem mais contundente da noção de exposição corporal e de discussão de envolvimento de padrões morais, estéticos e comportamentais. Especificamente no que diz respeito ao contexto que agora se faz importante e que é o da frequência às praias da cidade do Rio de Janeiro. Esta transformação permitiu à expressão neo-grega expandir o quadro de relações paganismo/sensualidade para um quadro paganismo/sensualidade/modernidade afirmando,

desta forma, seu caráter novo e diferencial frente à já familiar Grécia de Bilac, Raimundo Correa e toda uma gama de autores que tratara do mundo antigo até então.

Não será demasiado lembrar que a noção de modernidade tratada nesta conjuntura deve ser considerada em sentido particular e apropriado, incluindo um contexto generalizado, que diz respeito às transformações da vida cotidiana de uma sociedade, e um contexto específico e literário, referente à assimilação de tais transformações pela temática e, em menor grau, pela estilística da linha evolutiva da história literária brasileira. Sendo mesmo possível admitir, no caso específico de alguns autores, nuances ideológicas e pequenas ousadias formais que os colocam nos primeiros passos de um caminho que aponta para as revoluções modernistas. Assunto a ser posterior e oportunamente tratado com mais profundidade.

Outra das especificidades que pode ser atraente num pensamento investigativo a respeito da então denominada corrente neo-grega da *Belle Époque* é o dado um tanto paradoxal que se pode ler numa expressão artística que combina o apego ao passado e à tradição com um ideal de construção do moderno.

Quando ora se fala em apego ao passado e à tradição é interessante pensar em referencia a três vertentes contextuais: à idealização da Grécia antiga, que transporta para um passado que por longínquo e insondável se transforma em ideal; à tradição da arte clássica, que aproxima a recriação da Grécia do renascimento e de outras referencias artísticas absolutas e assim a transforma numa das temáticas mais tradicionais da criação estética universal; e também à expressão de estilo parnasiano, muito tradicional na produção literária brasileira do período. Todas estas características de feição passadista no contexto específico do início do séc XX artístico e literário brasileiro, em que contemporaneamente despontavam diversas produções de caráter notadamente mais inovador.

Mas, voltemos à aparente contradição temporal inserida na própria dinâmica da corrente neo-grega e seu amálgama de ideais de passado e futuro. Uma boa parte desta sensação de mistura de antigo e novo pode ser entendida através do sentimento de transição que se aspirava no próprio período chamado pré-modernista.

Diversos estudos analíticos tematizados na história literária brasileira reforçam o entendimento do período pré-modernista como a convivência de uma dicotomia de

expressões conservadoras e renovadoras. Com destaque, nesta interpretação, para o estudo *O Pré-modernismo* de Alfredo Bosi de onde desejamos destacar a importante noção de que, mesmo contando com destacadas e isoladas manifestações de originalidade e renovação, o lugar do literário neste momento de nossa história cultural era entendido como o lugar do tradicional, clássico e permanente. A manifestação escrita que se pretendesse então de fundo artístico encontrava-se presa aos padrões formais consagrados que bem pouco diferiam dos moldes edificados pelas escolas realista/naturalista e parnasiana. Explicação para a prevalência do estilo cristalizado, ornamental e tendenciosamente erudito na numerosa maioria dos autores do período, ainda que o teor temático de sua produção começasse a se contaminar com ideais de transformação. Nas palavras do crítico: “acaba ocorrendo uma imbricação de gerações e permanência, nas mais jovens, de certos valores tradicionais operantes de modo especial nos momentos de transição”.⁶⁰

Não se dá algo diferente entre aqueles escritores que em algum momento se inseriram na corrente neo-grega. Remanescentes de gerações diversas dentro do amplificado período identificado como pré-modernismo e unidos por uma temática a priori tradicionalista, mas desejosa de um signo de renovação, se notará no conjunto de sua produção uma sutil e compassada evolução estilística. Tendo-se ali uma escrita que, prioritariamente inserida numa caracterização neo-parnasiana – para continuarmos na definição eleita por Bosi –, não deixa de trazer a marca da oposição permanência/ruptura tradutora do contexto em que se insere.

No plano geral de tal contexto ainda não se dera, ao menos de modo definitivo e arregimentado, o rompimento com o passado vindo com a influência das vanguardas artísticas do séc. XX, porém o ideal de modernidade, a realidade de transformação social e o desejo de renovação estética já premiam por uma voz de expressão. Desenhou-se, pois, o lugar específico para uma produção na qual não se acomodaria facilmente o rompimento com arraigadas tradições de concepção de escrita literária, mas haveria espaço apropriado para manifestações que sugerissem o lidar com idéias que merecessem a alcunha de novas e transformadoras.

É aí que claramente se imprime o fator transitório do contexto da época sobre as especificidades da produção literária presentemente destacada. Presa formal e

⁶⁰ Bosi, Alfredo. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, s.d. p.11.

estilisticamente a ícones tradicionalistas, a corrente neo-grega se apega ao modelo do passado, idealizando-o como um momento antigo e perfeito. Já atingida, porém, por noções de renovação que em breve pautarão os padrões estéticos relacionados com a modernidade, passa a idealizar, conjuntamente com o apelo passadista, um apelo futurista. Refletindo, na ideologia de seu discurso e nas contradições de sua estilística, as forças opositoras atuantes em seu meio de produção. Operando uma espécie de filosofia de resgate estético onde o novo é projetado pelo antigo.

O resultado recai em uma literatura que transmite, em primeiro impacto, uma feição retrógrada, pelo signo que traz de uma herança formal e temática tradicionalista e, para todos os efeitos, parnasiana. Mas em seguida qualquer um dos textos pode oferecer a curiosa observação de uma promulgação e defesa de idéias contextualmente avançadas, idéias pautadas essencialmente na ideologia da liberação moral. E então a leitura de um texto neo-grego ganha o fator deleitante que tem a apreciação de uma sugestão transgressora, ainda mais quando vinculada a uma contexto hedonista.

A partir do mote da liberalidade chega-se a outra particularidade da tendência neo-grega que merece tratamento, que é a construção em seus textos de um caminho ideológico que se aproxima consideravelmente de idéias de subversão da moral cristã. E vê-se que não é possível trafegar por esta área ideológica no início do séc. XX sem considerar o pensamento trazido pelo filósofo Friedrich Nietzsche. Ou, o que é mais apropriado no caso deste estudo, considerar a apropriação procedida neste pensamento pela intelectualidade brasileira do período. Uma intelectualidade engajada no discurso oficial de ufanismo nacional, interessada em promover uma campanha de modernização da sociedade, dedicada a pautar discussões estéticas e de assuntos mundanos e, sobretudo, instalada numa cidade de cenário tropical e praiano onde a possibilidade do lazer da praia e do banho inquietavam os espíritos e relaxavam a observância de rigores pudicos vinculados à moralidade tradicional burguesa.

Paralelamente a esta realidade a leitura de Nietzsche era então uma voga intelectual internacional e muito de seu pensamento aportou no Brasil deixando marcas gerais e específicas na história das idéias e das produções do pensamento e da arte brasileira a partir de então. No caso específico da produção literária que estamos pautando é perfeitamente possível localizar preceitos filosóficos deste autor, ou que possuam relação com seu

pensamento, como parte de uma das linhas de ascendência ideológica. Preceitos que dizem respeito principalmente, e de forma bastante generalizada, à noção de condenação da moralidade do cristianismo e à noção de superioridade existencial do homem da civilização grega antiga, anterior a uma organização prioritariamente racional de sua relação com o mundo e que contaria com a plenitude de um entendimento e uma vivência mítica da realidade.

É novamente Brito Broca em *Vida literária no Brasil – 1900* que trará a afirmação objetiva desta identificação que a princípio nos foi apenas sugerida pela leitura de uma pequena gama de textos da época. O artigo denominado “Modas Literárias” classifica Nietzsche como uma destas modas no sentido de uma sensível influência sobre autores brasileiros. Consta no artigo um pequeno relato do histórico da chegada dos textos de Nietzsche no Brasil, incluindo com destacada importância um artigo de José Veríssimo que aparece no *Correio da Manhã* em 1902. A partir do que documenta Brito Broca:

Desde então, os artigos se multiplicaram. No Almanaque *Garnier* de 1904, João Ribeiro e Araripe Júnior abordam a obra do filósofo alemão e Nietzsche passa a consistir moda literária no Brasil. Surgem os nietzscheanos ao lado dos wildeanos, como já houvera outrora byronianos.⁶¹

Deseja-se fazer notar que a afirmação da influência de Oscar Wilde paralelamente à de Nietzsche não deixa de ser significativa em relação ao enfoque dos autores neo-gregos, uma vez é possível observar na motivação de sua produção as idéias libertárias de ascendência nietzscheana convivendo intimamente com um estetismo que pode ser atribuído a um contato com as idéias de Wilde.

Como influência mais propriamente literária é apontado no texto de Brito Broca o alcance do pensamento de Nietzsche em autores como João do Rio e Monteiro Lobato. Destacam-se, além disso, duas obras que, a despeito do contundente desmerecimento que recebem do crítico, são considerados por ele “consequência direta da moda de Nietzsche no Brasil”. Trata-se dos romances *Assunção* de Goulard de Andrade e *Exaltação* de Albertina

⁶¹Broca, Brito. “Modas literárias”. Em, op. cit. p. 112.

Berta. Em toda esta compilação apontando-se a prevalência do preceito de “super-humanismo” do autor de *Zaratustra* como a mais visível de suas influências.

É, contudo, pelo já mencionado caminho da transvaloração da moral cristã que a assimilação do pensamento nietzscheano importará frente ao objeto de nossa investigação. Ainda mais especificamente quando tal assimilação privilegia um contraste do negativismo destas regras morais frente à idealizada e apreciada liberdade atribuída pelo imaginário de nossos autores à civilização grega, para eles uma espécie de ícone anticristão.

Num exercício de observação da dinâmica desta apropriação do filósofo por determinada corrente de autores brasileiros, podemos nos lançar a uma reflexão sobre a conversão paganismo-cristianismo que está em algumas das mais propagadas teorizações de Nietzsche. Centralizando parte importante do pensamento deste autor está toda uma fundamentação para a dissolução dos principais valores da moral cristã. E neste processo o filósofo acaba por interpretar, de maneira singular e de inevitável importância na história do pensamento universal, a chegada do pensamento cristão na antiga sociedade de cultura pagã e especialmente da apropriação do pensamento platônico pela moral cristã. Esta interpretação é, na realidade, um célebre, ferrenho e polêmico ataque aos ideais de ascetismo cristãos que teriam lançado todo ocidente ao jugo de uma moralidade equivocada, anti-natural, desumanizada e doentia.

No volume *O Crepúsculo dos Ídolos* é promovido um rechaçamento à extrema racionalidade à qual se lança a filosofia grega a partir de Sócrates e Platão, o que culminaria com o abandono da consideração aos instintos na importância da constituição e condução do ser humano. Este abandono dos instintos seria para Nietzsche um dos malefícios fundamentais originados no pensamento platônico, adotados pelo cristianismo e disseminados por toda a sociedade cristã, condenada então a uma castração de sua própria natureza e a uma existência decadente. Culpada pela mesma consequência está a noção, igualmente advinda através do platonismo até o cristianismo, de dissociação da realidade ideal ou espiritual da realidade sensível ou aparente. Processo que teria igualmente povoado o pensamento e o comportamento ocidental de engano, de uma espécie de ilusão moral que afasta o homem do universo verdadeiro que para o filósofo – ao menos neste momento de seu pensamento – coincide com o universo aparente, não vazio ou empobrecido, mas rico em sua verdade, paixão e capacidade de espiritualização.

A aludida noção de decadência à qual o cristianismo com sua moralidade teria condenado a civilização ocidental a partir de um rompimento com valores identificados com a antiguidade mítica e pagã pode ser aqui apontada como interessante ponto de análise da interseção e confronto dos pensamentos pagão e cristão trazido pelas idéias nietzscheanas. Na *Genealogia da Moral* tal questão é tratada de maneira ainda mais aprofundada. Há ali um questionamento dos valores mais essenciais do cristianismo, encarados não como uma revelação de sábio ensinamento divino, mas como um bem construído código de implantação moral de incapacidades, rancores e ressentimentos humanos. Bem como de impedimento da predominância dos valores verdadeiramente elevados: a força, a saúde a alegria e a beleza de um homem primitivo e superior, o modelo do homem da antiguidade.

Fica clara, a partir da leitura de referências a proposições nietzscheanas em nossa produção literária, uma apropriação deste pensamento no que diz respeito a salientar de seu ideário particularmente uma apologia da libertação corpórea e sensual e uma associação com uma filosofia generalizadamente hedonista.

Ponto de interessante observação na promulgação de idéias de tal natureza no panorama do pensamento estético brasileiro se encontra na obra ensaística de João Ribeiro. O autor já fora citado por Brito Broca como um dos transportadores da filosofia nietzscheana para o Brasil e em diversos momentos de sua produção tem-se de fato a impressão da influência do universo deste pensamento em seu discurso ideológico. Especialmente no volume *Páginas de estética*, publicado em 1905, lêem-se afirmações como a da valorosa existência de um universo intuitivo num estágio do pensamento humano em que a razão não havia suplantado, no homem antigo, uma visão de mundo formal e simbólica e , por isso, esteticamente superior. No artigo “Da Beleza na Arte”, por exemplo, João Ribeiro apresenta a condenação da moralidade cristã ao lado de um elogio humanista ao envolvimento entre o sentimento pagão e a construção da sublimidade artística no mundo antigo. Pensamento de extrema identificação com as premissas que permearão a produção literária neo-grega:

São ateus da arte aqueles falsos adoradores da *beleza moral* ou da virtude, como eles a entendem (...). No quarto século de nossa era

aqueles ateístas chamavam-se cristãos, panegiristas de esterilidades inúteis e da imundice corpórea, e foram os que soverteram as estátuas e mutilaram ou suprimiram os primores da arte grega, até que a renascença vingadora os exumou do olvido (...).

O sentimento da beleza que foi, ao parecer deles, o vírus corruptor semeado no mundo, [porém] nunca mais será extirpado, em que pese aos antigos ou aos novos e falsos cristianismos. O culto da beleza ou da arte foi a helenização irreparável, e para todo o sempre, do espírito humano.⁶²

Ideais mais contundentes de anti-moralismo são retomados posteriormente por João Ribeiro no artigo “A ciência do amor” recolhido no volume *Colméia*, de 1923. Desta vez em defesa não propriamente da estética, mas de um ideal de existência renovada, saudável e prazerosa, novamente projetada na modernidade e novamente exercida a partir do descarte das regras opressoras da moralidade cristã. Trata-se, na realidade, de um comentário a respeito do discurso de um certo M. Hirschfeld em um denominado “Congresso da Reforma Sexual”⁶³. Ribeiro cultiva um tom de profunda simpatia pelas idéias ali expostas, apesar de demonstrar um certo ceticismo pela capacidade alegada de uma ciência transformar a valoração moral e os costumes de uma sociedade, fatores que, segundo o comentarista, possuem regras e velocidades de progresso próprias. Atentemos para a tônica da paráfrase das idéias do cientista:

É de mister conformar a moral com a verdade, pois que ambas andam já muito distanciadas pelo preconceito, pelas idéias religiosas, pelos negócios e pela ignorância (...).

Verdadeiro pecado da carne é a antiga virtude da mortificação dela, o velho ideal das abstenções mortais sem nenhum proveito (...).

Não será um período de absoluta licenciosidade, como espera a libidinagem da corrupção presente. Será o equilíbrio entre o

⁶² Ribeiro, João. *Páginas de estética*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963. p 40.

⁶³ Não são fornecidos pelo texto de J. Ribeiro locais, datas ou maiores esclarecimentos a respeito de tal congresso ou da figura do cientista M. Hirschfeld.

mecanismo de repressão consciente, até o ponto em que desapareçam as renúncias mórbidas, as coações sociais, a prostituição, em proveito de um estatuto fundado na observância, sem preconceitos, da moral nova.⁶⁴

O texto nos é útil ao demonstrar a existência de um discurso transformacionista da moral corrente na época e a atenção dedicada a ele pela cena da intelectualidade brasileira. Mas figuração mais contundente e pitoresca da influência de tais idéias pode ser encontrada nos relatos a respeito de personagens reais de nossa *Belle Époque*, cujas atitudes perante a vertigem de recriação de um universo helênico em terras brasileiras ilustram não só a presença deste sentimento, ajustado a uma ideologia de libertação moral, como o caráter vivencial de tal sentimento. Figuras como Dário Veloso, poeta simbolista e professor de grego que por esta época idealizou e realizou uma “ressurreição das festas helênicas da primavera em plena Curitiba”⁶⁵ com seus alunos do Ginásio Paranaense e da Escola Normal de Curitiba. O fato é relatado por Brito Broca, no já referido artigo “A Grécia no Brasil”, trazendo a descrição efetuada por Tasso da Silveira em seu livro *A Igreja Silenciosa*:

Foi nesse ambiente de luz e de harmonia tão maravilhosamente apropriado, que Dário Veloso sonhou realizar, num quadro vivo, a ressurreição da hélade pagã. E fê-lo à medida do possível. A primeira festa da primavera efetuou-se, se não me engano, no ano de 1911. Foi encantadora surpresa para a população desprevenida. Estudantes do ginásio e da Escola Normal formavam um cortejo helênico que, atravessando a urbs, ia em demanda do mais belo parque da cidade. Rapazes e moças vestiam alvas túnicas, e levavam mantos de cores suaves, à maneira grega. À frente as nove musas refluindo. Marchavam as crianças em duas alas, empunhando grinaldas que formavam, entre uma fila e outra, ensombrada abóbada de flores. À

⁶⁴ Ribeiro, João. *Colméia*. São Paulo: Monteiro Lobato e cia, 1923. pp. 7,8 e 9.

⁶⁵ Broca, Brito. “A Grécia no Brasil” em, op. cit. p.104.

linda mascarada não faltaria, talvez, algo de menos lógico com o instante. Mas, ali, casava-se tão bem a jovialidade, por assim dizer, atmosférica, à natureza paramentada e risonha, que ninguém analisou o que nela pudesse haver de extemporâneo e esdrúxulo.⁶⁶

E há ainda a curiosíssima personalidade Magnus Söndahl, espécie de intelectual excêntrico, filósofo e ocultista, redator do jornal *Liberalista* na pequena cidade de Pomba, em Minas Gerais. Publicação panfletária, de apologia ao amor livre, reportada por Brito Broca em “Modas Literárias” como apropriação arresada do pensamento nietzscheano. O artigo de Broca traz ainda a instigante menção a um boato de que Magnus Söndahl praticaria o nudismo nas distantes e desertas praias do Rio:

Estaria isso de acordo com as doutrinas defendidas no *Liberalista*, e que, de certo teriam alarmado a cidadezinha onde o jornal apareceu. Magnus poderá ser assim considerado um precursor das colônias nudistas de hoje; o que bem mostra a que extremos levaria a má assimilação da filosofia de Nietzsche, no Brasil, nessa época.⁶⁷

Voltando, desta forma, a considerar a apropriação do pensamento de Nietzsche, torna-se importante refletir que um conceito de significativa importância no discurso da corrente neo-grega, e que evidentemente descende da apreensão do discurso nietzscheano, é o conceito de dionisíaco. Carregado de profunda importância filosófica, tal conceito nos interessa no âmbito particular em que foi adequado pelos escritores à ideologia da corrente em questão, e que pode ser expresso resumidamente como uma alocução de apologia aos instintos e à noção de liberdade e de harmonia com a natureza, que passa a fazer parte do conjunto de juízos a este conceito associados.

Se optamos por ponderar a respeito desta noção conceitual específica no contexto da Grécia projetada pela *Belle Époque*, isto se deve à relação de inúmeras manifestações impressas por esta particular imagem da antiguidade recriada que podem ser depreendidas

⁶⁶ Silveira, Tasso: “A igreja silenciosa” em, Broca, Brito. Idem. Ibidem.

⁶⁷ Broca, Brito. op. cit. p. 114.

de uma leitura do que seria o universo dionisíaco. Leitura disseminada entre as mais diversas fontes de informação, legítimas ou ilegítimas, que influenciaram o imaginário dos autores desta produção. Entre essas informações importante papel se desempenha pelos textos de Nietzsche – em particular pelo volume *O Nascimento da Tragédia* – que, tratando de um contexto relacionado especialmente à produção artística, suscitaria a interpretação de um universo de manifestações espontâneas, instintivas e “livres”, universo denominado dionisíaco. Assim, a imagem do deus Dioniso, de seu culto e de inumeráveis eventos temáticos passíveis de relação com seu mito vão figurar abundantemente nas imagens da produção neo-grega brasileira. Relacionados freqüentemente a uma argumentação da necessidade da observância e da valorização da questão instintiva e, muitas vezes da pulsão sexual.

Não seria demasiado neste momento atentar para que uma visão um pouco mais aprofundada, menos ingênua ou menos parcialmente idealista da conjuntura religiosa e filosófica ali abordada nos obriga a levar em conta a informação de que, por certo, tanto no mito grego como no pensamento de Nietzsche, o tratamento para com o deus Dioniso e a implicação de toda a mística que o envolve não privilegiaria uma relação com o hedonismo e o comportamento liberal. No entanto, muito da leitura procedida pelos intelectuais e artistas do contexto cultural de que tratamos salientou o hedonismo em busca de apoio para sua ideologia libertária e anti-moralista que queria ter no mundo grego o modelo de uma existência e uma arte exercidos com a liberdade específica de um mundo que parecia ter como marca a ausência do jugo do pecado cristão.

Neste sentido, uma concentração maior de atenção ao especial contexto em que o discurso neo-grego se apegava à questão artística e à preocupação com o valor da temática do corpo, do nu e dos argumentos eróticos revela uma face particular e importante de sua ideologia. Trata-se da implicação com o pensamento estético, que conforma claramente uma posição de resgate às sublimidades artísticas consagradas do mundo antigo que teriam sofrido imperdoável supressão em virtude da tacanha moralidade do cristianismo. Tal construto estético ideológico vem de uma clara ascendência de todo vasto terreno de embate que sempre travou a arte de conteúdo erótico com as instâncias da censura moral, e que no plano particular do contexto em questão encontra importante expressão no movimento de redescoberta da arte da antiguidade que se inicia com o renascimento e que

conhece um momento de importante impulso durante o séc. XIX. Impulso que se apóia, em âmbito propriamente estético, na influência dos avanços nas descobertas arqueológicas e, em âmbito ideológico, na já anteriormente referida instauração de uma atmosfera de modernidade que de certa forma sopra sobre o conjunto das produções artísticas ventos favoráveis às noções de transformação e de subversão.

Sobre tal égide de produção torna-se interessante retomar a já procedida interlocução com a obra do escritor Pierre Louys, significativo militante de um discurso de reação ao cerceamento moral das obras de arte. Louys, produtor ele próprio de volumosa literatura de conteúdo contundentemente lúbrico, compôs, paralelamente a esta produção, uma outra de teor erótico relativamente ameno – amenidade, contudo, muitas vezes devida à efetiva censura editorial – e de justificada fundamentação num estetismo que se apóia amplamente na atmosfera de inspiração pagã. Sarane Alexandrian em sua *História da literatura erótica* traz um painel histórico bastante informativo da obra de Pierre Louys e documenta os diversos momentos de seu embate com as autoridades dispostas a recriminar e impedir o nu e o erotismo, sempre munido do argumento da necessidade de superação da equivocada moralidade em nome da riqueza estética. Como no *Pladoyer pour la liberté morale*, referido por Alexandrian como texto publicado na imprensa “por volta de 1896”, em que se lê:

A moral moderna se engana. A nudez e o amor são objetos de contemplação (...). O nu no teatro, desvelado com toda gravidade por criaturas de exceção, deveria ser um espetáculo não somente admitido, mas subvencionado pelo estado.⁶⁸

Discursos como estes, pontuados, além disto, de maneira similar ao estilo de Louys, de extensas e bem ornamentadas descrições de cenas de beleza pagã, marcam a produção neo-grega brasileira. No entanto, não é possível afirmar que se configura entre nossos escritores uma literatura propriamente erótica. Raríssimas, ou mesmo inexistentes, são as cenas em que se consumam descrições abertas de atos licenciosos. Estes, quando surgem,

⁶⁸ Louys, Pierre. *Pladoyer pour la liberté morale* em, Alexandrian, Sarane. *História da literatura erótica* (trad. Ana Maria Scherer e Laurêncio de Mello). Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 333.

parecem obedecer a uma regra, mantendo-se no limite do sugestionamento. Muito mais importância é concedida nos textos à descrição da beleza natural do corpo humano, com privilégio para o corpo feminino, aliada à argumentação em prol da necessidade de reconquistar esta beleza para o campo da produção artística. O que leva a pensar que se encontra o foco de interesse de tais escritores muito mais voltado à produção de uma literatura de tendência estética do que erótica. Observação que não causa nenhum espanto se não perdermos de vista a profunda ligação com a estilística de herança parnasiana que mantém tal produção, a despeito dos fatores ideológicos de diferenciação a que anteriormente apontáramos.

Um artigo de Lúcia Castello Branco publicado no volume *Sobre o pré-modernismo* nos ajuda a elucidar um pouco a consideração sobre a temática do erotismo neste período de nossa história literária. No texto, intitulado “Amores pré-modernos”, a autora procede o relato de uma investigação do que chama de “palavra de Eros” na literatura pré-modernista, o que nada mais é do que a busca por uma representação erótica nesta literatura. O que se apresenta é um plano, em linhas gerais, pouco representativo no que diz respeito a uma tradição propriamente licenciosa. No panorama apresentado pela autora estampam-se algumas particularidades de temática erotizante: como a consideração do sexo ligada à morbidez científica em Augusto dos Anjos; uma sensualidade novamente mórbida e com fins moralizantes na obra de autores como Afonso Arinos e Coelho Netto; a consagração ainda de uma atmosfera obscura e perversa na pena de João do Rio; e a inusitada presença de um erotismo, este sim, positivamente ousado e desvelado na produção sensorial e simbolista da autora Gilka Machado.

Não concede a articulista posição para a sensualidade ornamentalista ou o discurso pró-liberalidade dos autores que trazemos ora à baila. Porém, o artigo beneficia a visão que temos querido apontar da constituição, no momento pré-moderno, do início de uma abertura para a temática do erotismo. Temática que, segundo a autora, posteriormente seria tratada, pelo Modernismo, com mais “liberdade e familiaridade”. Neste sentido específico não é possível negar representação ao papel apontado por nossos autores neo-gregos que em seu contexto, exercitando a matéria da exposição corporal, confirmam a argumentação de Lúcia C. Branco quanto a “nossos pré-modernistas que tímida ou ousadamente, suave ou

abruptamente, se atreveram a permitir que o corpo invadisse a cena e se introduzisse nos discursos”⁶⁹.

Tais observações levam à constatação de um fator diferencial no que consta à argumentação pró-liberalidade artística destes escritores brasileiros em relação a seus, por assim dizer, ascendentes europeus. Fator que vem configurar um caráter essencialmente comportamentalista desta argumentação, acentuando fortemente sua tônica de projeção da antiguidade pagã na atualidade, num movimento que ultrapassa os limites da produção artística misturando-a a uma concepção vivencial. Desta forma torna-se possível afirmar que, na especificidade da produção neo-grega brasileira, a recriação do mundo grego antigo representa, mais que um subterfúgio criado para justificar a exibição do erotismo literário, um modelo de sublimidade e uma forma de apregoamento de uma arte dionisíaca, companheira indissociável de um comportamento hedonista.

Estendendo as presentes reflexões por sobre este sentimento de índole hedonista chegamos ao terreno de outra particularidade que merece atenção na análise dos textos em questão. A particularidade de que as específicas condições sociais, culturais e mesmo naturais e geográficas do contexto onde se construiu a maior parte da corrente produtora destes textos fazem da mesma o veículo de expressão de um sentimento essencialmente carioca. Em tudo vinculado a uma experiência de identificação com uma sociedade especificamente constituída na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal. Identificação para com uma sociedade moderna e cosmopolita e ao mesmo tempo influenciada pelo processo de crescimento da identidade cultural nacional. Resultando por fim a construção de um sentimento de exclusividade desta sociedade dentro do contexto nacional.

É neste cenário que intelectuais e artistas criaram com seus textos uma atmosfera imaginária em que o paganismo, unido ao ideário antimoralista e libertário, opera no sentido de um relaxamento da veia puritana da civilização cristã em prol do deleite existencial garantido por tão preciosas condições. Acredita-se, pois, não ser vã a interpretação de tal atmosfera como um dado do sentimento de especialidade e de exceção com que se convencionou dotar a burguesia carioca, celebrizando-a como possuidora natural da fortuna de uma vida de qualidade paradisíaca. A prática da corrente literária ora denominada neo-grega poderia ser registrada então como um indício antigo deste

⁶⁹ Branco, Lúcia Castello. “Amores pré-modernos” em, *Sobre o Pré-modernismo*. Op. cit. p. 128.

sentimento, mesmo uma das primeiras manifestações desta atmosfera de bom viver comumente relacionada à existência cotidiana na “cidade maravilhosa”. Aura da qual toma parte importante a sempre lembrada presença da beleza física de seus saudáveis e atléticos cidadãos, suas sensuais e graciosas mulheres, todos semidespidos no ambiente da praia, ambiente que guarda, mesmo contemporaneamente, uma generalizada noção de moderna liberalidade comportamental.

Dentro desta interpretação torna-se interessante nos reportarmos, com valor de amostra, a texto de Gilberto Amado datado de 1958 e coletado por Bandeira e Drummond em *Rio de Janeiro em Prosa e verso*. Ali tem-se, décadas depois, a explanação de um discurso cujo teor guarda muito da expressão ideológica e emotiva daqueles textos da *Belle Époque* que primeiro louvaram a visão das mulheres na praia como dado de preciosidade da paisagem carioca. O nome do texto é “Que milagre de garota”, já de pronto expressivo de sua tônica algo fascinada. Lê-se ali um registro do avanço no grau de permissibilidade de exposição do corpo no ambiente balneário durante os primeiros anos do vigésimo século, até a década de 50. Registro acompanhado intimamente pela argumentação favorável ao ganho estético desta conquista e sem abandonar a marca ideológica de relação com a modernidade e a sensação de exclusividade vivenciada na cidade do Rio:

A praia transformou-se (...). Mulher bonita era rara nesse tempo em cima da areia(...). Hoje Copacabana praia multicolor distendendo-se do Leme ao Leblon, ententece o olhar do homem normal que gosta de ver corpo bonito e modo de andar gracioso. Não há em todo mundo lugar em que ao longo do ano inteiro se verifique tal exibição de pername e busto honradores do olhar. A nossa capital é a única que, sede de governo, centro industrial, universitário, comercial, bancário, político, é ao mesmo tempo balneário de primeiro de janeiro a trinta e um de dezembro. Qualquer que tenha sido do ponto de vista moral a consequência desse fato, quanto à melhoria da grei, do ponto de vista físico, ele foi espantoso.⁷⁰

⁷⁰ Amado, Gilberto. “Que milagre de garota” em, Bandeira, Manuel e Andrade, Carlos Drummond (orgs). op.cit. p. 297.

Inserido em outro contexto de ordem cultural e literária, em que já se abandonara definitivamente a obsessão pelo modelo grego, Gilberto Amado parte apenas da beleza da mulher brasileira, mais especificamente, carioca, ou, ainda mais especificamente, da mulher de Copacabana para empreender sua fala de hedonismo e louvação. E, observando-se uma relação de proporcionalidade cronológica entre a realidade da paisagem humana das praias que puderam diferentemente apreciar este e aqueles autores, é interessante observar a manutenção de uma emoção algo libertina na contemplação do corpo desvelado. Emoção altamente deleitante:

Minha capacidade de olhar seria pouca para os bustos erguidos e as curvas ondeantes, não obstante o meu temor de parecer velho gaiteiro. Andando a pé, tenho de por a mão na boca para não soltar exclamações entusiásticas. Às vezes me escapa um “Que beleza!” ou “Que milagre de garota”.⁷¹

Deleitante, por sua vez, se torna igualmente para nós imaginar, dentro desta espécie de linha evolutiva, as vertiginosas Afrodites e nereidas da *Belle Époque* como mães da milagrosa garota de Gilberto Amado e mesmo avós da celeberrima garota de Ipanema de Vinícius de Moraes, outro símbolo da orgulhosa adoração dos autores à musa praiana em outro momento de desponte cultural da sociedade carioca. Sendo apenas que aquelas primeiras não prescindiram de uma defesa de conteúdo moral, referida pela identificação com a antepassada beleza pagã.

Para tornar ainda mais marcante a relação deste hedonismo de modelo pagão com um sentimento de gene na especificidade da sociedade carioca é possível considerar a notória contrapartida com o autor Paulo Prado e sua noção da tristeza como traço de formação da civilização brasileira expressa em *Retrato do Brasil*, obra de grande visibilidade e concebida na imediata posteridade de produção ainda significativa da tendência neo-grega.

⁷¹ Idem. pp. 297 e 298.

Uma leitura direcionada da tese de Prado permite encontrar ali o paganismo associado a uma herança renascentista dos colonizadores portugueses que traz o sensualismo e a lubricidade não como associação positiva ao instinto, à liberdade e ao prazer, mas, perfeitamente ao contrário, como uma contingência instintiva opressora e degradante, causadora, outrossim, de tristeza e dissabor. Trata-se a noção pouco cristã de liberalidade sensual como um dos “impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta [do Brasil] e nunca foram geradores de alegria: a ambição pelo ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a renascença fizera ressuscitar”.⁷²

A concepção existencialista de um recriado paraíso pagão com base em especificidades naturais e culturais da então capital brasileira entra em plano mais específico de contraposição com este *Retrato do Brasil* quando nele se aponta uma leitura totalmente diversa das noções de liberalidade e prazer cultivadas a respeito daquela sociedade. Haja visto que ao compor seu quadro generalizado da formação de uma índole brasileira baseada na melancolia Paulo Prado concederá uma arrevesada exceção à sociedade carioca. Ali se destacará uma atmosfera diferente do geral aspecto de apática tristeza do interior brasileiro. Contudo, muito diferente de uma idéia de redenção, entende o autor que se está num solo onde jaz uma degradação ainda mais devastadora, porém plasmada por uma atitude complacente, de costume à condição de indigência e servilismo:

Destacam-se somente neste fundo de grisalha melancolia o gaúcho fronteiriço (...) e o carioca, já produto de cidade grande e marítima em contato com o estrangeiro e entregue ao lazonismo do ambiente.⁷³

Entende-se, assim, como mais um ponto de análise da ideologia identificada como neo-grega, a possibilidade de visualizá-la em contrapartida com uma tendência de pensamento nacional pautada pelas configurações da ascendente sociedade paulista, num bojo cultural que geraria o movimento modernista. Estudo de José Murilo de Carvalho

⁷² Prado, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. p. 53.

⁷³ Idem. p.143.

constante do já referido volume *Sobre o pré-modernismo*⁷⁴ tem observação interessante a respeito desta questão. Aponta o autor de que maneira a intelectualidade carioca se encontrava neste período muito mais envolvida e comprometida com um discurso oficial, vinculado ao estado republicano e à necessidade de passar uma imagem europeizada do país, enquanto em São Paulo se construía uma ideologia de independência cultural. Ideologia que parece bastante baseada na noção de isolamento identificada por Paulo Prado na sociedade paulista em oposição à carioca. Poderíamos, então, optar por lançar mão de um quadro ideológico comparativo em que as noções de hedonismo e liberalidade cariocas se contrapõem às de tristeza e isolamento paulistas. Quadro que leva tal oposição a uma imagem de contenda entre paulistas e cariocas, outra espécie de construção idealizada no painel cultural brasileiro.

Porém para não restar num campo de contraste ideológico apenas com o ideário marcadamente modernista de Paulo Prado, é possível lembrar outras manifestações de oposição perante a fantasia da identificação entre Rio e Grécia cultivada pelos neo-gregos. Como o perfeito contraponto exposto por Monteiro Lobato em carta a Godofredo Rangel datada de 1908 e referida no texto “A Grécia no Brasil” de Brito Broca. O contraponto não se dá perante a visão supervalorizada da Grécia antiga, ao contrario, revela o escritor possuir as mesmas noções de sublimidade referentes a esta idealizada civilização. Porém termina por apresentar uma antítese do sentimento de recriação da Hélade no Rio ao compará-los enxergando neste a degenerescência racial da mestiçagem em contrapartida com o exemplo formal e ‘puro’ imaginado em uma raça helena. Afirma Lobato, categoricamente:

Estive uns dias no Rio. Que contra-Grécia é o Rio! (...). Num desfile, à tarde, pela horrível rua Marechal Floriano, da gente que volta para os subúrbios, perpassam todas as degenerescências, todas as formas e más-formas humanas – todas menos a normal.⁷⁵

⁷⁴ Carvalho, José Murilo de. “Aspectos históricos do Pré-modernismo brasileiro”. Em *Sobre o Pré-modernismo*. op. cit.

⁷⁵ Lobato, Monteiro. *A Barca Gleyre* em, Broca, Brito. op. cit. p. 106.

A argumentação do escritor possui um fundo estético racial que reflete intensamente o conceito de sua época. E enxergando no Rio não a elite burguesa a frequentar as praias, mas a realidade da hegemonia mestiça de sua população, afastou-o radicalmente de sua noção de superioridade e pureza étnicas identificada com a raça épica da Grécia. Muito interessante se faz, ainda, notar uma aproximação com a tese de Paulo Prado quando, na continuação de seu discurso, Lobato aponta uma possibilidade de saída para a purificação de nossa raça em lugares como São Paulo e outras áreas que “intensamente se injetam de sangue europeu”.

Ainda outro momento de conveniente contraponto foi encontrado na revista *Cigarra* de julho de 1895, em crônica de Olavo Bilac, assinada com o pseudônimo de Fantasio. Ali a principio se lê um texto de tônica perfeitamente condizente com o ideário de recriação ou resgate do mundo antigo no Rio da *Belle Époque*, quando declara o autor que “assistindo à inauguração do *Prado Brasileiro* entreguei a alma a um sonho radiante”⁷⁶. E, compondo uma espécie de alucinação visual, passa a descrever uma paisagem de competição ginástica da antiguidade grega concedendo grande ênfase à presença dos corpos atléticos e à exposta plástica excelente de seu vigor físico. Em seguida, completando a linha discursiva comum a muitos textos da corrente neo-grega, lamenta a diversa conduta da atualidade em sua apatia física e vestimenta severa:

Ai! Era tudo um sonho!... Vi-me, às súbitas, sentado numa cadeira austríaca, com o pescoço entalado num colarinho alto...

E a multidão, que ali estava, usava umas sobrecasacas compridas e negras como sotainas, e umas cartolas altas e lustrosas como chaminés. As senhoras, com cinturas finíssimas, – vestidos muito estreitos nos pés e muito largos nos ombros – pareciam funis emborcados. As suas mangas, amplas e descomunais, flutuavam ao vento: cada menina pálida parecia carregar nos ombros dois formidáveis presuntos de seda.⁷⁷

⁷⁶ Bilac, Olavo: “Chronica” revista *Cigarra*, ano 1, número 10 – 11 de julho de 1895. p. 2.

⁷⁷ Idem. Ibidem.

Entretanto, logo a seguir, o cronista reverte a argumentação de seu discurso injetando-lhe uma dose de realismo que desfaz a vertigem helênica. Para além disto, passa a afirmar o equívoco de tal vertigem valorizando as enormes diferenças entre a civilização antiga e a moderna: “cada roca com seu fuso e cada século com seus exercícios”. A seguir reabilita “essas adoráveis criaturas que estavam no *Prado brasileiro* e que persisto em achar deliciosas com seus vestidos de funil e suas mangas de presunto” e, por fim, declara “prefiro perder dinheiro vendo correrem os outros, a ganhá-lo correndo eu, para que os outros me vejam”, já ironizando o procedimento antigo das exposições físicas, que ganham então um ar de incivilidade.

Desta forma a posição de Bilac, neste momento, vem cumprir o duplo papel de retratar a face da produção neo-grega de projeção da antiguidade no cenário carioca e, ao mesmo tempo, de contrapô-la, demonstrando seu caráter fantasioso e ingênuo perante a realidade dezenovista que vigorava nesta sociedade. Contudo é possível, por fim, visualizar em seu texto o cerne de uma idéia de cultura física relacionada à imagem da Grécia que, se rejeitada como absurdo em 1895, ganhou, no decorrer das primeiras décadas do séc XX, com a evolução da prática esportiva e a moda dos banhos de mar, a empolgação necessária para frutificar muitos outros “sonhos” de caráter helênico, como chegaremos a demonstrar.

Capítulo 2

Quadros neo-gregos: uma antologia comentada.

Iniciar este capítulo, que vem a se constituir propriamente na apresentação e comentário do conteúdo material da tendência literária da qual viemos tratar, requer primeiramente que construamos um pequeno panorama introdutório que contenha uma explicação a respeito dos textos escolhidos e da motivação desta escolha. Para tanto se vai optar por uma espécie de narrativa dos caminhos da pesquisa empreendida.

Imediatamente ao se eleger a temática da investigação a respeito da face de uma projeção sensual e hedonista da Grécia antiga, vinculada à noção de modernidade que se revelava no início do séc. XX, as afamadas revistas da *Belle Époque* surgiram como um sugestivo ponto de partida, por conter um amplificado e representativo panorama das publicações literárias do período e, especialmente, por se acreditar representarem claramente um ponto de concentração das preocupações mundanas que configurariam o conjunto temático dentro do qual viria a se inserir o ideal ora perseguido. Assim, a imprensa periódica, especificamente revistas ilustradas, foram as leituras que, além de contribuírem com os primeiros textos a compor o presente *corpus* de investigação, conduziram aos nomes dos autores e obras que posteriormente vieram a preencher a constituição completa deste material. Conjunto cuja função foi consolidar a representatividade da tendência literária que se deseja documentar. Neste ponto vale mencionar que o principal material pesquisado se constituiu pelas revistas *Cigarra*, *Ilustração Brasileira*, *Renascença* e *Kosmos*, num período de publicação que se estende de 1895 a 1925. Este primeiro movimento de investigação concedeu material suficiente para a confirmação da tendência previamente eleita e carregou-nos aos nomes dos escritores que posteriormente tiveram sua obra vasculhada e, depois de um trabalho de seleção, confirmaram-se como os eleitos representantes da corrente neo-grega brasileira.

Chegou-se, desta forma, aos nomes de Martins Fontes; Raul de Leoni; Gonzaga Duque; Tristão da Cunha; André Carrazzoni e Alvaro Moreyra. Equipe de escritores que participa desta seleção sob uma variação quantitativa de escritos que leva em conta o número de textos julgados necessários para traçar as noções mais importantes de sua participação na configuração do quadro temático e ideológico apresentado.

Acredita-se, neste momento ser de inegável importância dar espaço à justificativa de que ora se apresenta o resultado de uma pesquisa centrada no objetivo específico de colher a representação material da tendência intitulada neo-grega. Esclarece-se, pois, que tal pesquisa não abrange a volumosa totalidade de publicações e autores do período, eventualmente não trazendo uma explanação absoluta desta tendência. Concentrou-se, todavia, na preocupação de construir um conjunto de textos suficientemente significativo para as investigações e descobertas relacionadas ao contexto literário escolhido, além de suficientemente expressivo para oferecer uma apreciação do objeto artístico sobre o qual se está inclinando. Apreciação para a qual, este trabalho é, em grande parte, uma espécie de apresentação, roteiro de leitura e sugestão interpretativa.

Martins Fontes (1884 - 1937)

Pagão⁷⁸

Eu nasci para ser pastor na Ilha Porchat:
– Ilha verde e aromal, como Samos ou Quio
Que a América possui, no meu torrão bravio,
Com a Praia Grande ao sul e ao norte o Guarujá.

Por vales e vergéis, vagando, ao Deus-dará,
Resumindo na carne a adurência do estio,
Escaldar-me-ia a boca o infernal amavio,
Que em meu sangue, a ferver, jamais se aplacará.

Temblando a avena, ao som da quebração do oceano,
Cantaria o esplendor das ninfas e rosas,
Com o coração a estuar de furor varonil.

Fauno forte e feliz do solo americano,
Seria, a arder de amor, entre explosões riosas,
Como um dia de sol setembral, no Brasil.

Inicia-se por Martins Fontes, talvez o escritor mais representativamente envolvido com a ideologia de cultivo de um hedonismo de traços pagãos no plano literário de seu período. O poema traz explicitamente a imaginária impressão de identificação do cenário brasileiro com uma paisagem plantada no ideal atribuído às ilhas gregas. A Grécia ali residente se localiza nas ilhas de Samos e Quio e seu equivalente ambiente “verde e aromal” se projeta em solo brasileiro sobre a ilha Porchat, localizada no litoral paulista, região do município de Santos. Não deixa evidentemente de chamar a atenção, nesta específica localização geográfica o fato de não se estar tratando da cidade do Rio de Janeiro, uma vez que anteriormente alertou-se repetidamente para o caráter regional do sentimento neo-grego, pontuado quase exclusivamente no cenário carioca. É preciso, porém, no caso de Martins Fontes, alargarmos tal cenário até, especificamente, as paragens santistas, terra natal do escritor e local de onde este retira a atmosfera tropical e litorânea

⁷⁸ Fontes, Martins: *Verão*. Santos: Inst. Escolástica Rosa, 1921.

para, ao lado da consagrada paisagem do Rio, edificar seu devaneio literário de hélade brasileira.

A identificação Brasil/Grécia mais importante no caso deste poema não se restringe, porém, ao campo panorâmico da paisagem praiana. Localiza-se, sim, na projeção de uma utopia existencial do escritor sobre a figura de um agreste aldeão, ao modelo de pastor grego. Figura de homem rústico e instintivo que se vai transformando na figura mítica de um fauno e, a partir daí, cumprindo a função de encarnar a representação de força natural, de virilidade e sensualidade dentro da simbologia pagã explicitada no título do poema.

Exerce papel importante para a compreensão do ideal do poeta a descrição do estilo de vida imaginado para este pastor. Atribui-se a ele uma existência de plena conformação para com a natureza do ambiente, ao passo que este mesmo ambiente se configura em um ideal campo de explanação de caracteres instintivos relacionados a pulsões sensuais, noção que a expressão “Resumindo na carne a adurência do estio” perfeitamente transmite. Acumulando esta imagem já promissora de uma existência em conformidade com a natureza, o caráter hedonista deste ideal de vida rústica e litorânea se estende através da construção de um envolvimento com os elementos de valor estético representados pelo canto e o “temblar da avena” deste fauno que dispõe, para sua inspiração, de todo esplendor da paisagem natural e, além disso, a deleitante companhia das imprescindíveis ninfas.

A partir da visualização deste ideal de existência, torna-se conveniente considerar o exercício do escritor de posicionar este ambiente paradisíaco no Brasil e, especialmente, de personificar este afortunado ente viril e instintivo em si próprio. A plena identificação do autor com este mundo perfeitamente idealizado na imagem da antiguidade pagã traz o cerne do sentimento fantasioso e hedonista que foi nossa pretensão capturar. Sentimento residente na proposição de que seria possível realizar em solo brasileiro, devida a sua exuberância natural, tal ideal de existência, desde que adotada uma gama de valores estéticos e morais oriundos do paganismo. E desde que assumida uma posição humanista e libertária perante a existência.

Força e felicidade são assim os dons do fauno brasileiro criado e personificado pelo poeta. Neste ponto torna-se tentador abordar observações da fortuna crítica consultada com referência a Martins Fontes, em que muitas vezes fazem coro a respeito do temperamento efusivo do poeta para justificar características de sua produção. A quase totalidade de textos

críticos sobre sua poesia insiste em descrever a personalidade intensa, explosiva e sentimental do autor e afirmar o quanto esta se faz presente num dado de força emotiva que percorre sua obra. Cassiano Ricardo, por exemplo, se utiliza do conhecimento de seu temperamento intempestivo para identificar em seus poemas um “fulgor incompatível com o bom comportamento parnasiano”⁷⁹. Para Alfredo Bosi, Martins Fontes era um poeta “cujo temperamento romântico aqueceu vigorosamente a atmosfera de imobilismo reinante [em sua época] graças à força sensual ou passional que o animava” Reconhece, além disso, que o poeta “nada tem de marmóreo” e possui “forte componente erótico. Nada mórbido, porém”⁸⁰. Referências estas que nos ajudam a identificar em Martins Fontes um caráter de efusão e sensualidade que lhe permitiu trazer à tona uma face instintiva, existencialista e, por assim dizer, dionisíaca da imagem da Grécia, em contrapartida com a tradicional construção parnasiana deste universo que, por sua vez, merece o predicativo de marmórea. Além disto, a ressalva à ausência de morbidez assinalada por Bosi dá a entender tal característica como predicativo comum à produção envolvida com sensualidade no período⁸¹, clara herança decadentista que a produção neo-grega vem diversificar.

Finalmente, um dado de profundo interesse pontua o poema no âmbito do tratamento concedido à sua específica escolha temática. Trata-se do fato de nele figurar uma visão um tanto diferente da mais clássica consideração do universo pastoril na tradição da literatura não só brasileira como universal. Se tomarmos como base a noção de temática pastoral cultivada tradicionalmente pelo Arcadismo e, em diversos elementos, retomada pelo Parnasianismo, notaremos que resplandece no poema de Martins Fontes não propriamente o contexto de serenidade da vida campestre, o célebre *locus ameno* da produção neoclássica. Essa, por assim dizer, tradição, não obstante levar em consideração o universo instintivo, não se aproximara da exacerbação de sensualidade imagética feita de “explosões radiosas” e “estuar de furor varonil” que se traça no presente poema e na reconhecidamente arrebatada expressão do autor de obras intituladas *Verão* e *Vulcão*. O que se quer crer que há de particular aqui, pois, é a fulguração de calor e lubricidade, é uma idéia de capacidade física aliada à permissibilidade comportamental trazida pela evocação da cultura pagã. Traços que se constituem, no caso deste poeta, propriamente na matéria a

⁷⁹ Cassiano Ricardo. “Apresentação” em, Fontes, Martins. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1959. p. 26

⁸⁰ Bosi, Alfredo. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, s.d. pp. 27, 28 e 29.

⁸¹ Remeter-se a artigo de Lúcia Castello Branco, referido nas páginas 66 e 67, cap. I.

se capturar nesta sorte de nova Grécia constituída pelo sentimento hedonista alcançado do contexto de seu período. Conjunto ideológico e temático que a expressão “Fauno forte e feliz do solo americano” presente no poema revela como legítima síntese.

Bilitis⁸²

O Amor devia ser, e era na Grécia outrora,
Um fruto natural, o pomo do desejo...
Se facilmente, nós apanhamos a amora
Por que motivo, assim, não colhemos o beijo?

Provava-se, no ar doce, a carícia do vinho,
Sem se discriminar, essências capitosas,
Se vinha a exalação que aromava o caminho
Das mulheres em flor, ou da carne das rosas...

Trata-se essencialmente de uma proclamação do desejo de resgate da espécie de paraíso perdido que estes autores da *Belle Époque* brasileira projetaram na antiga Grécia. Questiona o poema, em tom entre nostálgico e sugestivo, o desarrazoado motivo pelo qual se teria tornado tão complexa e proibida a aproximação física entre os entes desejosos, uma vez que o amor – e trata-se sem dúvida do amor físico – nada mais é que “o fruto natural”, a contingência, a necessidade e o deleite da realidade humana. No mesmo movimento afirma categoricamente que esta desejada naturalidade de relações amorosas se dera efetivamente na antiga civilização grega: “... e era na Grécia outrora”. Em nome de que passa, em seguida, a uma pequena evocação daquele imaginário mundo de liberdade e beleza, em que se fruiria um permanente estado de inebriamento sensual.

A alusão a esta atmosfera já se fizera em um átimo quando se deu ao poema o nome de Bilitis. A já mencionada personagem de Pierre Louys, fantasiosa autora e uma série de poemas advindos do séc VI a.c., representava, para leitores informados, a figuração de todo um estilo de vida natural, sensual e libertino, baseado em tudo que o final do séc XIX pudera apurar, interpretar e imaginar do cotidiano da civilização da Grécia pagã, focado especialmente no universo das célebres cortesãs. Se é em nome de Bilitis que Martins Fontes lança sua sugestão de amor livre e natural, isto certamente se deve às idéias hedonistas que pontuam da mesma forma o livro de Louys, embasadas tanto na bucólica consagração dos elementos da natureza, como na exaltação da beleza feminina e na consideração do enlace sexual como essencial fator de prazer da existência.

⁸² Fontes, Martins: *A Fada Bom-bom*. Santos: Radium, 1927.

A identificação desta “Bilits” de Martins Fontes com a produção da poeta fictícia de Louys vai além. Pode estender-se, por exemplo, até a construção de uma sensível sutileza erótica que, sem dúvida, confere a ambas o dado de interesse estético mais importante junto ao imaginário do leitor. Nesta dinâmica vale observar as construções vocabulares que esparsamente adornam, num sentido positivo da palavra, a produção de Martins Fontes. É o caso do verso “Das mulheres em flor ou da carne das rosas”, imagem de maior riqueza poética do texto, e, talvez não coincidentemente, a mais alusivamente erótica, ao permitir uma associação e variação de sentidos entre as palavras mulher, flor, carne e rosa, transformando a todas num sinônimo de objeto de admiração, desejo e gozo.

Beijos perdidos, soltos no ar⁸³

Em coroas caprichosas
Fundi meus olhos dispersos.
E, como abril faz as rosas,
Fiz este livro de versos

Que provas tens de que és amada?
Por que do amor não tens receio?
– Vivo feliz e deslumbrada,
E, porque sinto o amor, eu creio.

Ó paladinos, Mosqueteiros,
Almas febris e generosas
Glorifiquemos os loureiros,
Que de tão belos, eram rosas!

O amante ideal, de fino trato,
É o que, na mágoa ou no prazer,
Nunca se mostra o que é de fato
Mas sim o que deveria ser.

A divindade se revela
Somente pela perfeição
Sempre a mulher, querida e bela,
É quem na essência tem razão

Ao meu saber apenas peço
A glória, o orgulho inspirador
De discorrer, mas ex-professo,
Na arte de amar, como um Doutor.

Das maneiras mais graciosas,
Pelos modos mais diversos,
Roseira, tu fazes rosas,
Como nós fazemos versos

O amor é o sonho dos sentidos,
É tua carne que palpita!
São nossos corpos confundidos
Como uma flor hermafrodita.

Bilitis é um pomo de ouro

⁸³ Fontes, Martins: *Vulcão*. Santos: Inst. Escolástica Rosa, 1926.

Que ninguém ainda provou;
Parece um pêsego louro
Que de tão doce rachou.

Quisera ser o céu, tanto me agrada pelas
Alturas coruscar!
Possuir cem milhões de olhos de estrelas,
Para te contemplar!

Merecerá comentário, primeiramente, o aspecto formal do texto. Da mesma forma que no poema anterior, se opta aqui pela simplicidade de quadras alternadamente rimadas e essencialmente independentes umas das outras, o que faz o poema se construir como uma espécie de mosaico de louças incomplexas, fundamentalmente ornamental. Como um conjunto de imagens de beleza e graciosidade adequadamente sugerido pelo título e explicado pela primeira estrofe do poema. Tem-se a impressão aqui, portanto, de estar Martins Fontes praticando uma concessão à simplicidade, ao leve e liberto lidar com a inspiração que, de acordo com o anteriormente mencionado estudo de Cassiano Ricardo, significa uma espécie de desobediência ao laborioso rigor estilístico parnasiano, no que esse crítico distingue ares de particular modernidade.

Tematicamente, dois elementos marcam com especial importância o arranjo composto pelo poeta. O primeiro deles, principal motivação pela qual o poema se insere em nossa seleção, é a nova referência à personagem Bilitis. Tal referência surge pontuando apenas uma das quadras do texto e se compõe de não mais que uma menção ao caráter adorável de sua figura, comparada à delícia de um fruto “Que de tão doce rachou”. À imagem de um fruto fendido não se pode recusar, no entanto, uma evidente alusão de caráter erótico, o que ajuda a relacionar o citado verso com outras figurações presentes no poema e que dizem respeito aos ora sopesados ideais de culto à beleza e à materialização do ato amoroso, como os versos “São nossos corpos confundidos /como uma flor hermafrodita.” A presença de Bilitis envolvida em tal contexto, queremos crer, desempenha um papel de unir ao panorama levemente erotizante do texto toda atmosfera de voluptuosidade trazida pela lembrança da personagem de Pierre Louys.

Perfeitamente conveniente recordar neste momento a análise efetivada por Joaquim Brasil Fontes em que a silhueta desta personagem é identificada com um conjunto de

expectativas que seu período e público pitorescamente nutria a respeito do comportamento lascivo da civilização da antiguidade. A despeito, porém, desta sorte de acusação procedida pelo crítico, que parece lançar um ar de banalidade ao conteúdo de tal produção ao relegá-la a um amálgama de idéias pré-estabelecidas a respeito de uma matéria⁸⁴, nos interessa lembrar o caráter libertário que pela singularidade da estética, da graça e da elegância Louys conseguiu impingir em sua produção, além de observar, sobretudo, como a força figurativa deste ideário encerrado em *Bilitis* prolongou-se até o panorama da contextualizada literatura brasileira e como a musa grega da *Belle Époque* também veio inspirar poemas nacionais através da mesma conjuntura ideológica de liberalidade e hedonismo.

Outro elemento importante no ideário revelado pelo poema vem a ser a defesa incondicional da consideração estética da realidade, pousada esta na suprema consideração da beleza feminina. Tendo a imagem desta beleza como um dos mais importantes subsídios temáticos de sua poesia, não são raros os episódios em que Martins fontes concederá à mesma uma espécie de tratamento reverencial e de acalorada acolhida. Advogando em nome da supremacia deste valor estético, o poeta termina por conceder justificação irrestrita ao comportamento da mulher que, sendo bela, teria como, mais que um direito, a obrigação de efetivar um comportamento liberal o suficiente para não privar o mundo da fruição da dádiva de sua beleza. Beleza que no ideal do artista significa a virtude suprema que a qualquer outro valor solapa, especialmente o da moralidade. Observemos outra materialização desta premissa nos versos do escritor em “A forma dá ser às cousas”:

A Mulher quando é linda é sempre pura!

A nudez, quando é bela é sempre casta!⁸⁵

Ou em “Sol”:

⁸⁴ Fontes, inclusive, identifica a personagem *Bilitis* e seu universo literário com o conceito baudeleriano de *poncif*. Segundo Baudelaire, *poncif* é o artifício de lidar com objetos que “são o resumo das idéias vulgares e banais que se fazem das coisas e dos seres: de forma que os grandes artistas o abominam”. Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques* em, Fontes, Joaquim Brasil: *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 58.

⁸⁵ Do livro *Escarlate* em, Fontes, Martins. *Obras Completas*. São Paulo: Revista dos tribunais, 1936.

Bela e impura mulher, linda, desventurada:
Porque possuis realmente o esplendor da Beleza
E, venha de onde vier, a Beleza é sagrada.⁸⁶

Noções de estetismo e amoralidade que funcionam, na produção do poeta, em comunhão com o ideal de liberalismo atribuído ao paganismo. E no poema em questão se lêem com especial identificação pela união de beleza e divindade.

⁸⁶ Do livro *Vulcão*. Em *idem*.

Coro gregoriano⁸⁷

Em São João de Latrão: todo o conclave, em coro,
Católico, exorcisma, entre ululos se expande,
Durante horas sem fim, sem que jamais se abrande
O remorso voraz no gemido ou no choro!

– Castigai-nos, Senhor! Que a vossa voz comande,
E afundiremos nós no humanal fervedouro!
E ecoam, pelo claustro, os versetos de agouro
Do hino sacramental de São Gregório, o grande!

Dentro, a mentira eterna, a tortura, o cilício
O desprezo da carne, o inútil sacrifício,
A euforia na dor, tenebroso sintoma!

E, fora, o sol pagão, a volúpia, a ridência,
O gozo de viver, em radiosa estridência
Pecaminosamente assoleimando Roma!

Entra de forma explícita neste soneto uma idéia que acompanhará definitivamente a argüição de natureza existencialista da produção ora batizada neo-grega: o ataque à pudicícia, à severidade e à censura e abnegação da carne atribuídas à herança moral do cristianismo. Este anti moralismo, noção evidentemente contextualizada no plano histórico filosófico do período em questão, aparecerá generalizadamente nesses textos em um discurso que responsabiliza a moralidade do cristianismo por uma espécie de entrave da realização da felicidade dos homens de seu tempo. É ela a grande supressora dos ideais de beleza e prazer destinados primordialmente à humanidade, primórdio associado a uma ancestralidade figurada na mitologia pagã da antiguidade. A moralidade seria o algoz que expulsou o homem do paraíso pagão de beleza e liberdade e verifica-se ali freqüentemente um julgamento que quer condená-la como agente ultrapassado e inadequado à sociedade moderna que se assoma e onde seria apropriado um resgate de valores daquele universo imaginário.

⁸⁷ Fontes, Martins: *A flauta encantada*, em, *Poesias Completas*. São Paulo: Revista dos tribunais, 1936 – vol. VI.

No caso particular deste poema, a efigie do cristianismo surge sitiada na Roma cristã, mais especificamente no cenário da basílica de São João de Latrão. Ali constrói o poeta a imagem da prática da doutrina e da disciplina cristãs como um quadro de torturante consternação. Observa-se especialmente a forma como se descreve os arroubos de paixão religiosa de uma maneira muito próxima a sintomas de males e surtos psicóticos, dado que cresce em interesse à medida que se leva em conta a formação médica do poeta. Vem a caso, neste sentido, uma referência ao texto *A Neurose*, conferência médica de Martins Fontes em que ao surgimento da doutrina cristã associa o autor a causa de inúmeros distúrbios psicológicos, num discurso de contundente ataque ao “mal infinito” que teria causado a toda civilização ocidental a prática dos dogmas desta crença:

À aparição do cristianismo as imaginações entraram a ebuluir. Espíritos agitados começaram a derramar lágrimas ardentes, vapor d’água das almas. Surgiram de súbito, alucinando o mundo, casos de histeria, pesadelos epiléticos, neuroses horrendíssimas. A humanidade passou a bramir, possessa. O estado patológico dessa época plurimanifestou-se em vertigens, monomanias, delírios agudos, loucuras descabeladas.⁸⁸

Da mesma forma as manifestações católicas descritas no poema adquirem um aspecto de desvario em expressões como “entre ululos se expande” ou “tenebroso sintoma”. E “euforia da dor” aparenta um quadro sintomático coletivo, entre psiquiátrico e filosófico, que faz mais uma vez lembrar as acusações humanistas à igreja católica que vêm no esteio do pensamento nietzscheano e das idéias anticlericais que denotavam presentificar-se significativamente no histórico das idéias do período. Quadro algo tenebroso e resultado, agora segundo o poeta, da religiosidade equivocada, da “mentira eterna”, da inutilidade de artifícios que jamais sanam “o remorso voraz” que o credo cristão impingira aos homens, condenando-os a uma existência de sofrimento.

Em seguida a estas explanações tem-se o momento de revelação de um desdobramento da intenção ideológica do poema, quando é posto em contraste com a

⁸⁸ Fontes, Martins: *Fantástica*. São Paulo: J. Fagundes, 1936 p. 28.

atmosfera sôfrega do claustro religioso o ambiente exterior em que Roma é trazida em alusão à reminiscência de um cenário pagão de energia e voluptuosidade. É a partir de então que vislumbra-se esta égide de condenação à mortificação religiosa da doutrina católica aliada a um clamor de exaltação da referência pagã de humanismo, hedonismo e lubricidade que igualmente acompanha a mitificação da cidade de Roma. Na construção argüitiva do poema a abnegação cristã é a mentira, o sofrimento e a doença, ao passo que a volúpia ecoa radiosa, ridente e gozosa. O pecado que se descreve “assoleimando” Roma aparece na realidade recoberto de positividade, sua dinâmica glorifica a cidade com a verdade e com a legitimidade de sua natureza e história.

Digna de nota, no conjunto de referências ao universo da antiguidade pagã colecionado neste trabalho, é a transferência que se procede na interpretação do presente texto da Grécia para Roma como ícone de significação deste arcabouço referencial cultural. O sentido de tal transferência pode residir em primeiro lugar no fato de que dentro de um conjunto de referências históricas algo generalizadas e patentemente ficcionais que temos visto edificado no período a respeito do mundo antigo, a espécie de “matriz” Grécia não raro pode ser estendida em seus limites históricos e geográficos em quadro imaginativo que sobre a determinação de “pagão” figuraria como símbolo de referência humanista de que se serviriam os artistas. A civilização romana, em sua herança cultural grega, evidentemente pode caber em tal expansão. Mais particularmente no caso deste texto a adoção do cenário romano carrega, contudo, a intenção de contrapor em um mesmo tempo/espaço as imagens contrastantes das existências cristã e pagã, a fim de sublinhar, pela obscuridade torturante da primeira, a gloriosa alegria da segunda.

Neste *Coro Gregoriano* perdura, pois, como perdurarão em cada texto objetivado por esta apreciação, as noções humanistas de valorização da legitimidade das leis naturais e do existencialismo mundano, do “gozo de viver”, nas palavras do texto. Persiste também um dado que pode ser apontado como característico da temática de Martins Fontes e que é a ação de sensualizar a natureza através de imagens relacionadas ao fogo e ao calor. O elemento solar e incandescente é um lugar conhecidamente freqüentado na temática deste autor, para quem as paixões e as relações amorosas são tratadas prioritariamente em seu caráter arrebatador e explosivo. O fogo funciona, assim, como uma simbologia do clamor instintivo, do amor e do calor do ato sexual. Referir-se ao componente instintivo e sexual

que haveria em cada dado da natureza é outra tônica que, de maneira um tanto menos particular e original, participa de grande parte da concepção de seus quadros poéticos. De forma que se torna interessante observar a imagem construída no último terceto, em que o “sol pagão” aparece “pecaminosamente assoleimando Roma”, como imagem que ambigualmente possibilita uma interpretação que considere um dado de lubricidade no contato entre o sol e a cidade. O sol seria, deste ponto de vista interpretativo, o ente natural, instintivo, ditoso e sensual que provoca, abrasa e azucrinas a cidade e a excita a cumprir seu destino pecaminoso e venturoso. E a atribuição de “pagão” assinala tal destino e predica este elemento com uma sorte de registros inferidos da imagem da cultura e sociedade antiga, na mesma medida que com a característica de oposição à prática da doutrina cristã.

A dança⁸⁹

(fragmento)

Em Archanai, nas cercanias de Atenas, à sombra dos loureiros, junto às águas do Ilisso, num templo campestre consagrado a Eros.

É ao crepúsculo. A tarde, coroada de violetas, palideja, diluindo-se em topázios e ametistas. Um rouxinol gorjeia. Há por tudo – no céu de tons suaves, no murmúrio das frondes, na canção das fontes, no aroma dos lilás, que embalsama o ambiente, no dulçor elísio da paisagem, na serenidade do espetáculo do ocaso – a justa proporção de pormenores, a exata medida, a ordem, o método, a clareza, o equilíbrio, a simplicidade sábia, a harmonia da arte grega, espelhando a natureza.

Pela estrada que vai de Elêusis a Atenas, caminham, em direção ao templo de Eros, no bosque sombroso, três raparigas no viçor da idade, envoltas em véus de bisso, descalças, de mãos dadas, engrinaldadas de acanto, dando a impressão das **Três Graças** de Canova, ou de três **Isadoráveis**, nome dado em Paris às discípulas de Isadora Duncan. A tarde esmaece, desfeita em tons de opalas.

O templo de Eros, deus eterno, é um alegre delubro silvestre, dos que foram comuns na Helania heróica. A estátua do deus, entre crespos rosaes, ergue-se sobre um pilar de mármore branco, cercado por quatro lisas colunas, todas marmóreas também e de alvura imaculada, mais altas que o capitel em que sorri, na sua perpétua infância, o onipresente e onipotente Amor. Aos pés do deus, na pedra côncava da ara, arde odorifumante, o fogo sacro. As três graças atenienses têm nomes amáveis, já que, na Grécia, tudo é jovem e jucundo: chamam-se Musarion, Joessa e Hymnis. Ao chegarem diante do altar votivo, as três, num meneio rítmico de coréia, desenrolam, com primor, da haste dos corpos gráteis, os velinhos finíssimos de bisso, cor do céu da Iônia, deixando-os cair como se fossem folhas, como se elas mesmas fossem flores de cem pétalas, que devagar se desfolhassem. E nuas, deslumbradoramente nuas, no esplendor da tarde violácea, depois de queimarem um punhado de incenso, uma pouca de mirra ou benjoim no fogo inspirador, e de beijarem, com anseio fervido, o socalco da coluna de Eros, sobre o solo juncado de açucenas, começam, voluptuosamente, modulando as flautas geminadas, a dançar o calínico bailado de amor, dança-oração, prece-idílica executada pelas virgens apaixonadas, para que o deus misericordioso protegesse a ventura dos seus próximos noivados. Casam-se, confundem-se os bruxuleios do crepúsculo e a pastorela dos calamos. Depois, em perene harmonia, enquanto a tarde soluça, esmaiada, cor de pérola, vê-se o giro, cada vez mais vago, das três dançarinas, apagando-se nas obscuridades arroxeadas do arvoredado; até que, ao clarão do luar que inunda o bosque, as três finas figuras reaparecem, em relevo na prata fosca da noite, como três ninfas ajoelhadas aos pés de Eros, implorando a benção do Amor.

O sutil Luciano de Samósata, coreógrafo eminentíssimo, amava a dança sobre todas as artes – e não houve até hoje ninguém que a louvasse com mais ardor e erudição. No seu famoso capítulo – **De Salatione**, diálogo entre Licínio e Cratão, página que inúmeras vezes tenho relido, sempre com maior encanto, demonstra-se que a palavra dança, outrora, entre o gregos, tinha uma significação muito mais ampla do que a que hoje lhe damos.

⁸⁹ Fontes, Martins: *Fantástica*. São Paulo: J. Fagundes, 1936.

Era a dança a ciência das paixões, etopéia prodigiosa capaz de exprimir os sentimentos mais recônditos, espelhando no gesto e nos movimentos adequados as idéias de mais difícil enunciação.

Complexa, essa arte sintética refletia, pela mímica, todas as sutilezas do espírito; realçava, pela movimentação, todos os segredos da plástica. Sendo a arte primordial, pois que sua origem se perde na noite dos tempos, era, e ainda é, a mais acessível e querida do povo. Theophrasto, citado por Atheneu, pretende ter sido um tocador de avena, chamado Andron, natural da Sicília, o inventor da dança. Os escritores antigos, porém, atribuem a Rheia a descoberta. Quem tiver freqüentado a literatura greco-latina, a cada passo encontrará, nos mais caros autores, referências à origem da dança.

O Divino Homero considerava indispensável ao guerreiro o conhecimento perfeito da arte de bem dançar, e acreditava que a tomada de Tróia se deu, devido à maneira impecável por que os gregos, em combate, dançaram a pyrrhia. Duas vezes na Ilíada e uma na Odisséia, resumindo o que há de mais agradável e belo na vida, enumera o amor, o sono e a dança, a que chama “irrepreensível”. Na Tessalia o exercício da dança estava de tal modo divulgado que se dava o nome de proorchestero, cuja significação era : que dança em frente dos companheiros, aos generais e aos magistrados. As estátuas dos heróis tinham inscrições como esta: “O povo ergueu este monumento a Elácio, por que ele dançou admiravelmente durante uma batalha”.

Em Delos todos os sacrifícios eram celebrados com danças. As dionisíacas faziam-se em Elêusis, ao som de cítaras, dançadas por poetas e filósofos. Foi pela dança que Baco submeteu as tribos belicosas. Hesíodo conta na Teogonia – ó invejabilíssimo, ó venturosíssimo Hesíodo! – ter visto certa vez as musas dançarem, ao levantar da aurora, “à hora do orvalho”, em torno de uma fonte de águas iântias...”

(...)

Por isso, nenhum país cultivou a dança como a Grécia. Ela possuía danças guerreiras como a menphítica, e danças cômicas que satirizavam os aleijões do corpo e as falhas morais. Como à sua língua, fabulosa e rica, não faltava uma palavra para exprimir uma idéia, tinha variadíssimos recursos verbais para designar as suas inumeráveis danças imitativas. Além dos nomes particulares com que simbolizava as diversas danças dos animais, chamava genericamente sicinnis a dança grotesca donde nasceu o drama satírico. Daí provém as grandes comédias de Aristófanes, os coros das aves e das rãs e até mesmo as denominações das peças. A cordace era a dança que deu origem à comédia, porque arremedava os ridículos humanos. Imaginae cem pessoas imitando um coro de gagos cantando e capengas dançando, e tereis a idéia do que era a dança hilariante. A bibasa, a bacchica, as gnosinias, as chordias eram dançadas em honra aos deuses, executadas em torno dos altares, pelos corybantes, nos mistérios de Elêusis. Como todas as danças rituais, eram circulares.

Nas florestas, na Arcádia, as mênades as oredeas, as hyadas, as hamanyadras, as ninfas amorosas dançavam, brandindo thyrsos, coroadas de pampanos ao suspirar bucólico das flautas.

Nas clareiras das matas, à hora fulva do sol, ou sob a chuva argêntea do luar, os poetas viam, sonhando de olhos abertos, os trebelhos dos sátiros lascivos e das esquivas niais tentadoras...

Com *A Dança* passamos por um campo particular da produção de Martins Fontes. Trata-se de textos compostos originalmente como conferências realizadas preferencialmente em salões literários, posteriormente recolhidos e publicados em volumes de conferências que se tornaram relativamente numerosos na bibliografia do autor. Produção aqui representada pelo livro *Fantástica*, de que se extrai o presente fragmento da conferência *A Dança*, anteriormente publicada na revista *A Ilustração Brasileira* em abril de 1921.

Quanto ao gênero e estilo do texto pode-se afirmar que trata-se de uma prosa poética, ou, de um poema em prosa, definição que nos coloca em acordo com a opinião de João Ribeiro, que em sua *Crítica* qualifica especificamente como poesia a expressão de Martins Fontes nesta conferência, em elogios ao autor: “Não é acaso um poema? (...). É uma página de arte, e da arte melhor da expressão, digna de um grande poeta, como ele o é”.⁹⁰

Esta inclinação sobre a prosa de Martins Fontes permitirá observações quanto à estilística de sua escrita que nos serão particularmente pertinentes. A mais importante delas diz respeito à presença do modelo parnasiano na escrita deste autor. Grande parte da crítica dedicada a sua obra aborda a questão da caracterização ou não do parnasianismo como estilo classificador. Cassiano Ricardo, em texto já referido, afirma não ser adequado rotulá-lo sumariamente como parnasiano e aponta em seu estilo diversas faces diferenciais com relação a aquela escola, como momentos de engajamento no simbolismo, no cultismo e mesmo no barroco e trovadoresco. Além disto, concede-lhe o crítico inúmeros traços de originalidade plantados principalmente na presença do neologismo e no lirismo particularmente vinculado à personalidade do poeta. Também Alfredo Bosi, que no estudo *O Pré-modernismo* enquadra o autor no capítulo dedicado aos neoparnasianos, faz questão de ressaltar os traços diferenciais de sua prosa, baseados em uma escrita calorosa, sensorial e de componentes eróticos.

Resta, pois, sobre sua escrita um ar de indefinição e transição que encontra facilmente explicações de caráter histórico e contextual, apoiadas no momento de efetiva transitoriedade estilística que marca o panorama da literatura nacional no qual se processou sua produção. Porém, para além destas justificativas, é possível considerar também fatores

⁹⁰ Ribeiro, João. *Crítica*. Vol. IV – Críticos e ensaístas. Rio de Janeiro: Academia brasileira de letras, 1959. p. 244

de caráter individual , que dirão respeito à opção estilística autoral do escritor que afirmara pessoalmente ter no modelo parnasiano apenas um “filtro salutar”⁹¹ para a sua transbordante inspiração.

Aproximando o mérito desta discussão estilística da temática ora abordada, torna-se significativo observar em Martins Fontes a convivência da sorte de duas Grécias a que anteriormente nos referimos como duas diferentes referências de mundo antigo que o intervalo literário ora abordado utilizou em sua produção. A recordar: Uma Hélade mais tradicionalmente parnasiana, baseada preferencialmente no modelo de sublimidade artística e que constrói a figuração fria de um universo de respeitável perfeição marmórea. E outra Grécia que se caracteriza prioritariamente pelo apelo sensual e colorido que faz lembrar o helenismo orientalizado, na qual permanece forte a presença da sublimação estética, mas a esta se une terminantemente a valorização sensual e voluptuosa da beleza. Martins Fontes explorou largamente os lineamentos da primeira Grécia em momentos como o do livro *Verão* onde o capítulo intitulado “Poemas olímpicos” se dedica à construção de quadros ilustrativos da mais tradicional referência helênica. Contudo, a antiguidade pagã do escritor, em sua vertente, a nosso juízo, mais criativa, se desdobra até a Grécia hedonista dos defensores da voluptuosidade, como já vem ilustrando os textos até aqui aventados.

Exemplo desta confluência de imagens a respeito da atmosfera do paganismo se tem claramente visível no texto ora tratado. O início da conferência *A Dança*, que compreende justamente o fragmento ora selecionado, se compõe da pintura do quadro helênico da dança cerimonial de três jovens devotas de Eros, num enfoque que mistura um estilo descritivo reconhecidamente parnasianista, uma temática de referência à sublimidade e perfeição da arte e da natureza grega, e um tom moderadamente lascivo que faz lembrar o quadros literários de Pierre Louys e recobre o mundo antigo com a idealização voluptuosa dos sensualistas da nossa *Belle Époque*.

Através do mote de tratamento do gênero da dança, prossegue o autor num discurso de demonstração da importância desta arte para os gregos, soando significativa a noção pela qual se constrói o elogio desta dança grega como uma arte de expressão legítima da natureza humana e como sublime gênero de formulação das idéias e das emoções de uma

⁹¹ Fontes, Martins: *Nós as abelhas*. São Paulo: J. Fagundes, 1936. p. 267.

civilização incommumente dotada de dons de criação e expressão e de uma liberdade existencial que lhe permite a execução destas virtudes.

No conjunto de referências artísticas que então se edifica pela descendência da arte e da dança gregas, importância especial tem a menção às discípulas de Isadora Duncan, comparadas às figuras descritas no texto, alusão que traz, com relativa subliminalidade, a idéia da recriação da arte grega na modernidade.

Estendem-se, ao longo do fragmento selecionado, os quadros descritivos e imaginativos do conferencista e prosador poético. Pontuam tais quadros uma infinidade de referências eruditas a respeito da cultura clássica e apreende-se claramente a dinâmica de exaltação da arte da dança, acompanhada proximamente da exaltação do universo artístico grego, pois que “nenhum país cultivou a dança como a Grécia” e “à sua língua, fabulosa e rica, não faltava uma palavra para exprimir uma idéia”. E não deixa de se fazer notar, sob nosso olhar direcionado, sua intenção de construir, ao lado das alusões às majestosas danças guerreiras, às gloriosas danças cerimoniais religiosas e às criativas e hilariantes danças grotescas que deram origem à comédia, uma imagem carregada de espontâneo, livre e belo sensualismo do universo daquela antiguidade onde “as ninfas amorosas dançavam brandindo os tirsos” e onde se teriam inscrito os “trebelhos dos sátiros lascivos e das esquivas naidas tentadoras...”.

Raul de Leoni (1895 – 1926)

Cristianismo⁹²

Sonho um cristianismo singular
Cheio de amor divino e prazer humano;
O Horto de Mágoas sob um céu virgiliano,
A beatitude com mais luz e com mais ar...

Um pequeno mosteiro em meio de um pomar,
Entre loureiros-rosa e vinhas de todo o ano,
Num misticismo lírico a sonhar
Na orla florida e azul de um lago italiano...

Um cristianismo sem renúncia e sem martírios,
Sem a pureza melancólica dos lírios,
Temperado na graça natural...

Cristianismo de bom-humor, que não existe,
Onde a Tristeza fosse um pecado venial
Onde a Virtude não precisasse ser triste...

Antes de qualquer exercício interpretativo, confere a este poema uma importante ressalva. Diante da teorização que este trabalho até aqui apresentou torna-se evidente a percepção de que não se trata categoricamente de uma peça neo-grega. Ausente está a Grécia, mesmo a específica referencia cultural helenista de antiguidade. Ausências ainda mais importantes se fazem as da sensualidade e voluptuosidade atribuídas ao mundo antigo e sua projeção num ideal de existência moderna, fatores determinantes da hipótese teórica que lançamos. Sua inclusão na presente antologia, porém, se fará valer por um motivo diferenciado. O de trazer ao universo investigado, tanto o da tendência neo-grega como o do poeta em cuja obra ora adentramos, a importância da noção humanismo aliada ao questionamento das práticas comportamentais arraigadas à teoria da fé cristã.

⁹² Leoni, Raul de: *Luz mediterrânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1940.

Concebe aqui o poeta a representação de um cristianismo mundano, em tudo fazendo lembrar uma imagem de feições renascentistas, onde se alinham signos e valores do cristianismo ao lado de ideais e referências estéticas de um reconquistado humanismo.

O conceito de humanismo é sem dúvida boa síntese de um caráter ideológico que envolve significativamente a poesia de Raul de Leoni. Em seu livro único, *Luz mediterrânea*, rebrilham em toda parte fragmentos de idéias iluministas, ao mesmo tempo que compõem-se quadros poéticos de linhas estéticas explícita e declaradamente classicistas. Esta patente herança da renascença é a chave que abre a passagem para inserção do poeta na linha de resgate de idéias e formas da antiguidade clássica e do paganismo grego que passa por nosso tratamento. Noção convenientemente figurada pelo próprio poeta quando, por exemplo, explana um visão de sua própria “alma” no poema *Maquiavélico*:

Sinto-a, assim, flor amável do Helenismo.

Virtuose – restaurando os velhos mapas

Do gênio antigo, entre exegeta e artista.⁹³

Em seu *Pré-modernismo*, no mesmo capítulo “O neo-parnasianismo” em que trata de Martins Fontes, Alfredo Bosi trará afirmações concordes sobre a poesia de Leoni, encontrando unidos ali “os aspectos solares da arte helênica e do renascimento italiano” e “um ideal de sereno hedonismo”⁹⁴. Vai além, porém, a leitura de Bosi que nos ajuda a conformar o poeta em certos padrões do sentimento neo-grego. Na demonstração do caráter de superação do puro estetismo que observa no poeta, o crítico afirma :

Anima-o uma contida vibração (que mais sobressai em temperamento não-romântico) diante da vida que passa, ilusória e fugaz, como sombra de desengano, a seguir necessariamente a cambiante fruição da beleza terrena.⁹⁵

⁹³ Leoni, Raul de. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2002. p. 47.

⁹⁴ Bosi, Alfredo. *O Pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 34.

⁹⁵ Idem. p.35.

Neste contexto, quer-se crer que os elementos de “vibração” e “fruição da beleza terrena” constituem-se particularidades da produção do poeta que se enquadram no tratamento dado ao helenismo pela corrente que pretendemos ressaltar.

Outro estudo que identifica Raul de Leoni com a veia do ideário que perseguimos é “Um Hedonismo instintivista” de Pedro Lyra, ensaio que acompanha a antologia *Melhores Poemas* publicada em 2002. A afirmação contundente do caráter hedonista desta poesia o ajusta à visão ora empreendida, ainda que o hedonismo identificado pelo ensaísta conceda à Grécia um ar de maior serenidade que o que pudera identifica-la com a sensualidade inquietante da maioria dos textos neo-gregos. Essa serenidade existencialista que à princípio contrariaria a inclusão de Leoni neste panorama esboça-se mais veementemente nos poemas *Pórtico* e *Ode a um poeta morto*, valorosos exemplares do tratamento humanista que concede o poeta à sua concepção não somente de antiguidade como de cosmologia. É justamente por este motivo que se encontram excluídos desta seleção estas duas emblemáticas produções, cedendo lugar a outras, escolhida para documentar indícios mais particulares de enquadramento da poética de Leoni na presente investigação.

Nesta dinâmica, voltemos ao poema em questão, observemos que o que aqui se aciona é uma idealização do cristianismo de maneira humanista e hedonista. Diferentemente da maior parte do conjunto de idéias desfavoráveis ao cristianismo que colecionam as obras ora reunidas, não condena diretamente seu posicionamento religioso e espiritual. Ataca-lhe, contudo, a “Tristeza”, termo que grafado de acordo com a técnica da maiúscula alegórica pode ser lido como expressão de todo um conjunto de atitudes de sisudez e privação relacionado à noção generalizada de prática da doutrina cristã, no qual estaria inserida a censura à voluptuosidade repudiada por estes novos paganos.

O citado estudo de Pedro Lyra aponta esta dinâmica de envolvimento entre cristianismo e paganismo na temática de Leoni, demonstrando como ambas as fontes religiosas ora se alinham, ora se fundem construindo uma visão a princípio panteísta, mas marcada preferencialmente pelo humanismo, afirmado pela opção estética de consagração da cena mediterrânea e da arte de conteúdo pagão.

Assim que “Cristianismo” conjuga, como elemento fundamental da eleição ideológica neo-grega, o lamento da equivocada penalização do mundo por um dogma religioso que afasta o homem da fruição natural e instintiva da existência. E como ideal de

superação desta penalização aponta o poeta o caminho de um misticismo mítico e humanista, sonhando um “Cristianismo sem renúncia e sem martírios”, “Cristianismo de bom-humor”, bastante próximo a uma imagem de religiosidade pagã.

Eugenia⁹⁶

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

Às belezas heróicas te comparas
E em mim a chama olímpica cintila.
Gritam em nós todas as nobres taras
Daquela Grécia esplendida e tranqüila...

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

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

Soneto que representa sem dúvida uma peça de especial importância na figuração de antiguidade que perseguimos. Reúnem-se aqui, a um só tempo: o tradicional culto ornamental e erudito que dedica o parnasianismo à Grécia; a construção particularmente humanista que é o traço com que este poeta comumente desenha o helenismo; e uma visão sensualista que, revestida de notável elegância, traz à luz um hedonismo tanto mais lúbrico para a figuração deste universo.

O que se está chamando enfoque tradicional e parnasiano de mundo helênico figura talvez na idéia central, marcada pelo título do poema. A noção de eugenia, de consideração de uma espécie de raça primordial e superior projetada na ancestralidade grega, paira significativamente sobre o tratamento que a escola parnasiana, e em seu esteio toda uma produção posterior, concedeu a este tema. Esta idealizada superioridade racial, edificada prioritariamente sobre valores estéticos, encontra-se envolvida com o estetismo de caráter parnasiano que não é de forma alguma incomum no trabalho deste poeta e figura

⁹⁶ Leoni, Raul de: *Melhores Poemas* (seleção de Pedro Lyra). São Paulo: Global, 2002.

O poema não consta da publicação *Luz mediterrânea*, única deixada pelo autor. Aparecerá postumamente na antologia *Trechos escolhidos* preparada por Luiz Santa Cruz em 1961, onde recebe o título de “Argila” e, recentemente, na antologia de Pedro Lyra, de onde se recolhe com o título “Eugenia”.

patentemente no poema nas imagens de “legendas pagãs nas carnes claras” e nos ícones de “belezas heróicas” e “chama olímpica”. Além disso esboça-se no poema um traço do não menos tradicional aparato de formação erudita que costuma acompanhar a idéia parnasiana de inclinação sobre a Grécia, pontuando as produções literárias de informações históricas e mitológicas, atitude exercida aqui pela evocação “ouço ao longe o oráculo de Elêusis”.

Raul de Leoni, porém, em momento algum de sua sintética e original obra se configura como um modelo de poeta parnasiano e “Eugenia” pode perfeitamente ser tomado como um exemplo de como o autor mistura a esta figuração de Grécia parnasiana sua já apontada linha ideológica humanista e hedonista. Através de uma observação mais sutil propõe-se identificar marcas desta linha na maneira com que traz o poeta até si e até o envolvimento amoroso retratado no poema esta noção de sublimidade antiga, fazendo dela um padrão de identificação do passado imaginário com a situação presente e apropriando-se livre e originalmente daquele arcabouço de referências, ação que já o aproxima do modelo neo-grego de composição.

O aspecto que, todavia, mais nos interessa dentro da disposição do poema é o caráter de natureza erótica de que se utiliza sutil e apuradamente o autor para sensualizar, a um só tempo, sua referência à antiguidade e sua inclinação sobre o objeto amoroso inspirador do texto. É desta forma que a essa Hélade nobre, altiva, humanista e personalizada se acrescenta a voluptuosidade neo-grega. Mantendo sempre a noção de sublimidade existencial daquele universo, inclui nele a lubricidade da “alma dos faunos” a flamejar em sua própria visão. E engenhosamente faz ali gritar “todas as nobres taras daquela Grécia esplêndida e tranqüila”. Aquela Grécia que é, na realidade a sua Grécia particular, também sensual e hedonista.

Uma curiosidade a respeito do histórico de publicação do poema nos figurará importante dado de seu teor sensual e potencialmente inquietante. Na antologia *Trechos escolhidos* (1961), em que o poema é original e tardiamente publicado, o organizador Luiz Santa Cruz o traz acompanhado da seguinte nota:

Cessados os motivos para a não publicação (não pretender o poeta melindrar os escrúpulos cristãos e religiosos de sua mãe já falecida), incluimos aqui este soneto que, segundo Agrippino Grieco, “todo

brasileiro devia saber de cór”. É digno da mais pura e cristalina poesia de Verlaine, mas do suave e doce Verlaine dos poemas frascários mais sutis e melhor realizados. Poesia em que a sublimação atingiu tal altitude poética que o próprio amor erótico dele sai de todo transfigurado⁹⁷

Com tais explicação e comentários o antologista apóia a observação do sentido licencioso e provocativo que aflora do texto, rivalizando ou ao menos acrescentando-se ao sentido eugênico em que a antiguidade tende a figurar uma imagem tanto mais sublime e ordeira quanto menos “dionisíaca”. Assim comprovando que as sutilezas eróticas ali presentes se faziam notar o suficiente para incomodar as pudicícias da senhora católica. Soma-se a esta dinâmica a opinada aproximação com a obra do “Verlaine dos poemas frascários”, o que, mais do que conferir um dado de exaltação do poema, nos ajuda na visualização da abrangente e importante linha de influência da presente particularidade temática e estilística, dentro da qual a representação do poeta francês já foi anteriormente mencionada⁹⁸.

De grande interesse se faz, ainda, a observação de como, neste movimento de inclusão da voluptuosidade, o poema faz representar-se como uma quebra da noção de placidez e serenidade normalmente identificada no particular hedonismo de Leoni. Sobre tal noção comenta Pedro Lyra, apontando a maneira como o poeta se apropriara de forma precisa e verdadeira da noção de epicurismo, defendendo uma idéia de felicidade serena e repousante e contrariando a forma generalizada e deturpada de que esta filosofia “foi vítima: a vida pelos prazeres materiais”.⁹⁹ Sem romper com a observação do crítico, o que se pretende é demonstrar como neste selecionado poema o autor concede espaço aos prazeres materiais, mais precisamente carnis, dentro de sua ideologia epicurista, aproximando-se da noção sensualizante que defendemos a fim de identifica-lo dentro do sentimento neo-grego.

⁹⁷ Luiz Santa Cruz, em Leoni, Raul de: *Trechos escolhidos* (org. Luiz Santa Cruz). Rio de Janeiro: Agir, 1961. p. 79.

⁹⁸ Remeter-se à pág. 16 deste trabalho.

⁹⁹ Pedro Lyra: “Um hedonismo instintivista”, em, Leoni, Raul de *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2002. p. 11.

Gonzaga Duque (1863 – 1911)

Mocidade morta¹⁰⁰

(fragmento)

As faces de Camilo ardiam, uma febre, um delírio de falar punham-lhe tremuras nos lábios. E foi dizendo e foi narrando a sua história, pupila acesa, abundantes gestos para a representativa das cenas que lhe vinham à boca, como se as lesse no ar, gravadas a fogo. Minúcias surgiam nítidas, justapunham-se detalhes; reconstruía épocas com precisão de pesquisas e notas. Ora lembrava-se de frases inteiras da criação d’Afrodite de Cnido, em Elêusis, por um dia festivo do Boedrômion... Já o Hierofante, um ancião da ilustre família dos Eumólpidas, da Ásia, fechara os lábios... O eco da sua larga voz soberana apenas roncava n’alma impressionada dos Iniciados, que se recolhiam para ao sono, dois a dois, procissionalmente, levando em Morrões os fochos do sacrifício, cabelos enastrados de cheirosos mirtos, angélicos no aspecto a que a simplicidade dos trajos completava a serenidade religiosa dos passos... O Hierofante adormecera, sentado num soco de mármore do templo silencioso... flocos neblinosos da cabeleira, que se desprendia pelas têmperas, de lado a lado do diadema sacerdotal, descansavam nos seus largos ombros... sob o *sternum* reluzia a faixa prateada da barba veneranda... e todo ele, grande e poderoso, braços pendentes sobre o regaço, cabeça recurva e esquecida, parecia um deus nos seus preciosos vestidos rútilos, de gala... Descera, com vagares verânicos, a hora do repouso. A enorme turba espaparece pelo areal da praia sussurrante.

De toda a parte acudiam gentes. Filhos de Atenas, ostentando clâmides, passeiam aos pares, recordando Homero; há lentidões de passos femininos que movem, num rito morno e mole, o tecido plissado dos himations, leques imitando folhas de lotos agitam-se devagar... Tríbadas loiras de lesbos permutam idílios entre si, à procura de recantos macios de alfombra; efebos, claros como Apolo, ensaiam florais tangendo liras; gemidos lacivos de flautas e trestalar de crotalos erram pelo ar, em torno de grupos em descanso, um Corinto, farto de vinhos da Lacônia, meteu o dedo no zoster que lhe aperta a vestia, sacou de uma tetradracma e, proferindo obscenidades, atirou-a com desplante de rico, aos coturnos altos de uma cortesã de cabelos polvilhados d’amarelo, em coifa. Vadios de Cesifo assuaram-na, berraram impropérios...

– Viriam todos os detalhes, os mais insignificantes das festa gregas – explicava Camilo – Seria uma regressão histórica...

Alves Pena puxava, quase adormecido, o fumo escasso do cigarro consumido no canto da boca; Agrário, extático nos cotovelos fincados à mesa batia as pálpebras cansadas, teimando em atender a narrativa, o Melo Castro, numa beatitude de admiração, implorou: “que continuasse... Estava lindo!...”

E Camilo, após um trago de cerveja, possuído do seu trabalho, sentindo-se ouvido:

¹⁰⁰ Duque, Gonzaga: *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1995.

“... Subitamente estalou uma grita, reboou um coro uníssono e caloroso: foi como se o mar bramisse numa subversão... Batiam as palmas, esparziam flores, saudando, delirando: Afrodite!... Afrodite!... E a multidão se move em grosso, num arranco, corre, forma grupos gesticuladores, confusamente, curtos pescoços de hércules inclinados para as ondas, olhos abertos para a extensão azulina das vagas.

“... E os afastados acodem céleres e os efebos levantam liras como se agitassem ramos: – Afrodite! Afrodite!... No fervilhamento convulso duma vaga, encurvada e marulhosa, surgiu Frinéia.

“Como trazida no dorso bramante de massa cerúlea, todos viram-na de pé, de repente, a boca florida numa graça em que havia ajôfares solidificadas d’escuma, pedacitos purpúreos de auroras... Crescera do esfarrapar efervescente da onda murmurante, como o sonho de Pigmaleão!... E a sua beleza nua, completamente nua, deslumbradoramente nua, exibindo o triunfo de suas linhas, destacava-se no vazio imenso do espaço, num fundo crepuscular de roxos carminosos, onde a sua cabeça resplandecia, coifada de abundantes frisos da cabeleira farta, no tom velado de um capacete d’ouro à entrada duma furna, lascado de revés pela luminosa lança de um raio de sol.

“Frinéia quedou-se diante dos uivos sensuais do povo. A plástica desnudada de seus contornos vencia as deusas de Scopas, as esculturas lendárias de Dédalo.

“Tritões luxuriosos tinham-na seguido no banho cêrulo, aos rebolos e cabriolas pelo crespo ondular das águas, e da salsugem de seus beijos essa epiderme finíssima, que desafiava o nácar do Íônio e das pedras de Paros, renasceu numa frescura matinal de Cinófion, o mês fecundo das frutas e das flores... A multidão erguia liras, floreava flautas, entusiasmada, a gritar: Afrodite! Afrodite! E ela que se sabia linda, ela, mulher sagaz feita para o prazer – encurvou o braço, em égide, sobre os bombilos dos seios túrgidos de volúpia como os pomos alabastrinos de Cipres, teve um reguardo de pudor!

“...Mais a sua beleza deslumbrou. Choveram sobre ela grinaldas e alabástrons de perfume, e todos os olhares cravaram-se, cúpidos, no branco pálpito do seu pequeno ventre, nos traços amplos das virilhas onde sombreava, sob a concha ondulante da destra, a sedução do seu púbis crasso, dum veludo de buço, como mistério simbólico aberto, em triângulo cabalístico, na rigidez curvilínia da sua bacia moldada pela forma encantadora dos Colísticos. Foi assim que Praxíteles admirou essa mulher e assim a esculpiu na perfeição de uma estátua, vencendo o informe bloco de mármore e rasgando horizontes novos para a arte com a representação da nudez, dessa nudez completa, dessa nudez bem-querida, que ele gozou saciantemente, caprino e ostensivo, em cujos paroxismos transbordou o sêmen criador de outras gloriosas obras que foram para as plagas de Cós, para as terras de Tespíes, de Alexandria... e para a imortalidade do Helenismo... É por esta forma que eu compreendo a mulher livre, a meretriz ou a cortesã, que nome tenha!...

Evidentemente, qualquer inclinação sobre o fragmento do romance *Mocidade morta* (1899) ora destacado deve ser procedida levando em consideração o contexto e a temática do livro. O texto faz parte de cena em que o personagem Camilo, um escritor que protagoniza a trama, relata trecho de romance que intenta produzir. Deste fato resulta que a

primeira observação que se quer realizar sobre o fragmento diz respeito à posição crítica, paradoxalmente à de participante, que Gonzaga Duque exercerá sobre a adoção de uma Grécia erotizada como temática literária. Diz-se isso do ponto de vista de uma leitura que julga prevalecer no romance um sentimento sarcástico e desiludido a respeito das condições da produção artística do período. Isto que faz com que o objeto artístico em questão, ou seja, o romance de Camilo, seja abordado por Gonzaga Duque através de um tratamento entre denunciativo e reprovador. Denotação disso pode ser lida claramente no início do fragmento, através da descrição do aspecto com que o personagem narra sua ficção: afetado, um tanto alucinado. A posição de Gonzaga Duque parece ser, portanto, semelhantemente à nossa, a de documentar a existência de uma tendência. Assim, o fragmento funciona como denúncia da temática da Grécia como sorte de vício estilístico e lugar comum da literatura da época. A critério de exemplo, podemos ler como ironia a erudição afetada pelo personagem escritor a respeito da cultura antiga: “reconstruía épocas com precisão de pesquisa e notas”.

O crítico Alexandre Eulálio em seu estudo “Estrutura narrativa de *Mocidade morta*”¹⁰¹ trata especificamente da passagem ora recolhida. Aponta-a, dentro do plano geral do romance, como momento que registra um procedimento de “factura beletrística”, de ornamentação do romance com “colagens” de trechos de escrita e temática pitoresca. Na leitura de Alexandre Eulálio é vista uma espécie de multiplicação do romance em diferentes registros literários, condizentes com o ambiente extremamente eclético que se tem no panorama literário do período. A narração de Camilo pode ser lida, sem dúvida, como mais um desses registros, o que ajuda a reforçar o sentido de documentação que queremos dar à passagem.

Na narrativa lê-se, em primeiro lugar um momento de circunspeção religiosa, como a tentar respaldar o mundo que ali se projetava com sublimidade e sacralidade. Em seguida entra-se na atmosfera sensual e hedonista da Grécia de Louys e de nossos neo-gregos: A multidão luxuriante a figurar uma lembrança de orgia romana. Trata-se da explanação da imagem de liberalidade projetada no paganismo. A respeito do que comenta Alexandre Eulálio:

¹⁰¹ Eulálio, Alexandre: “Estrutura narrativa de *Mocidade Morta*”, em, Duque, Gonzaga. Op. cit.

Ficção de contorno erótico mais pacato mas nem por isso menos codificado: a Grécia das Frinéias, onde comparecem, tirados de Tiepolo, figuras veneráveis de imponentes sacerdotes alvibarbados.¹⁰²

Chega-se ao auge deste registro de sensualidade com o surgimento da cortesã Frinéia, saindo das águas marinhas convertida na imagem de Afrodite, célebre evento lendário, parodiado por Louys em cena do comentado romance *Aphodite* e recorrente em diversos quadros literários brasileiros do período, a exemplo da poesia de Bilac¹⁰³. Neste momento a narrativa se recobre da argumentação pelos valores estéticos da beleza corporal desvelada do helenismo. Júlio Guimarães no artigo “Gonzaga Duque: ficção e crítica de artes plásticas”, recolhido em *Sobre o pré-modernismo* destaca fortemente a preocupação estética na produção literária de Gonzaga Duque, inserido-a em uma tendência estetizante que teria dominado o período. Neste sentido pode-se ler no contexto do fragmento uma explanação da sensualidade desculpada pela beleza, posição que se reflete na posição do personagem Camilo, que afirma entender na cortesã grega um modelo de mulher cuja beleza sublime se encontrava desnuda em uma espécie de sacerdócio à arte.

Dentro dos padrões ideológicos específicos de nossa investigação, porém, o posicionamento do personagem representa um ponto de tensão. Seu discurso não se adequa ao sentimento de hedonismo existencial baseado na sensualidade encontrado na maior parte dos textos neo-gregos. Tampouco prega, o romancista fictício, a possibilidade de resgate da Grécia no Rio e deste sensualismo grego na contemporaneidade. Ao contrário disto, aponta a sensualidade contemporânea como corrupta defendendo esta temática estritamente como valor estético de um passado irredutível.

Essa reflexão, porém, não evita que o fragmento de *Mocidade morta* recolhido convenha como um importante documento, produzido por um escritor central do período pré-modernista ou da *Belle époque*, exemplar da noção sensualizante que a época atribuía à antiguidade pagã e de como esta noção contara efetivamente com uma espécie de licença estética.

¹⁰² Idem. p. 264.

¹⁰³ A exemplo do poema intitulado “O julgamento de Frinéia” referido na pág. 43 deste trabalho.

Além disso é noção de extremo interesse à que se chega ao proceder uma análise da Hélade construída por Gonzaga Duque, que não se enquadra no padrão marmóreo do parnasianismo nem tampouco no fantasioso resgate neo-grego. Comunga com ambos a sublimidade estética atribuída ao mundo antigo, mas sobre ambos exerce a crítica de, no primeiro, apontar o artificialismo e o obsoletismo e, no segundo, de não incorporar a falta de lucidez de uma isolada fantasia resgatadora.

Tristão da Cunha (1878 – 1942)

Isadora Duncan¹⁰⁴

Há vinte anos, ao tempo em que eu andava pelo mundo, simples caçador de sensação, ainda não cuidadoso do seu espectro íntimo e permanente, encontrei à beira destes lagos, sobre os gramados verdes e entre as árvores quietas, um festival de danças e cantos corais de que mais nada me lembra senão que formavam imagens belas e graves. A significação profunda, os detalhes, fugiram-me. E agora, que me mudaram os tempos, e eu mais que eles, torno a olhar com outros olhos esses mesmos sítios que não mudaram, e buscando em vão a forma da aparição fugaz, penso que no intervalo tive o privilégio de conhecer o milagre da Dança. Ensinou-mo Isadora Duncan.

Sem que previsse tudo quanto me esperava, os seus espetáculos chamavam-me irresistivelmente. Certa vez, esperando ver o último de uma série, atravessei a Mancha por um temporal gelado que arrebatou da tolda do vapor um pobre marinheiro – e cheguei tarde a Paris. A decepção foi grande, mas estava-me reservado o consolo de a ver dançar no Rio, um dos lugares do mundo moderno onde ela devia dançar. Porque o Rio é a terra de luz e de almas musicais. Disse-mo a própria Isadora Duncan, uma noite memorável, no Municipal, quando a mesma atmosfera sagrada tomara os espectadores e a artista, e esta já dançava suspensa na onda do entusiasmo geral. Tocada desta comunhão no delírio rítmico, única e total, observou ela que só em Petrogrado encontrara no público uma acolhida igual, a perfeita influência simpática, a reação pronta e completa. E a razão disso não parece ir longe. A nossa alma coletiva está na fase musical, e este é um dos pontos de contato da alma russa e da brasileira, ambas femininas, doces e exaltadas. Muitos russos inteligentes e atentos têm apontado no Brasil aspectos de seu país, com as grandes solidões, as grandes casas hospitaleiras, a gente fraternal. Os dois povos são pueris e sentem profundamente a dança, mostrando também nisso, ainda recente, a herança étnica da Ásia, onde a dança é rítmica.

Quem se achou no Rio, então, assistiu a um raro encontro, à iluminação reveladora da alma de um povo, e a um momento de exaltação comum na alegria, tal como só costumamos ver na dor.

Ora, esse caso maravilhoso de entendimento estético instantâneo parece-me cheio de ensinamento. Por isso torno a ele, dessa longa distância no tempo e no lugar, mas não para dizer outra vez o que então disse, o nosso prazer de artistas, ao cabo homens do ofício, que destas coisas vivem e por elas, devotos da beleza pagã, cuja imaginação pode emprestar aos objetos o que já trazia de si. Tenho na memória acontecimento infinitamente mais revelador: a impressão da gente alheia à arte e desprevenida, a emoção dos que nunca tinha pensado nessa matéria, a conquista súbita dos corações e dos espíritos, que chegavam sem esperar nada, e encontravam a alegria incomparável. No círculo dos meus conhecidos registrei inúmeros exemplos absolutamente tocantes, como aquela homenagem dos simples

¹⁰⁴ Cunha, Tristão da: *Coisas do Tempo*, em *Obras de Tristão da Cunha*. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

que atesta os milagres. Um amigo caro, homem de espírito e de gosto, mas todo voltado para a ação esquecido da arte foi ao primeiro espetáculo cuidando aborrecer-se, e ao outro dia, falou-me comovido da beleza que achou. Outro, médico e financista, disse-me: “Parece impossível que em época de tanta vilência e horror pudéssemos ver coisas tão lindas.” E um escocês das montanhas, afeito à galanteria frágil, naquela noite em que, ao som das valsas de Chopin, a Primavera de Botticelli nasceu à vida e desceu da tela, e dançou entre nós, exclamava com os olhos úmidos: “Eu nunca mais hei de ver nada tão lindo!” E há mais ainda: a constância das crianças, de que vi algumas tornarem todas as noites desde a primeira. Isso diz melhor que todo o prodígio simples.

Ora, a força que assim arrastou as mulheres e as crianças, que fez chorar de gozo mais de uma rapariga, e contentou os homens na contemplação, é a da grande beleza evidente e indiscutível, a da luz do sol e da cor das flores. Isadora Duncan operou, só pelo prestígio da presença divina revelada aos eleitos, a maravilha de dominar igualmente a todos, e a todos mandar em paz na comunhão de um mesmo espírito ditoso, eles que vinham trazidos de espíritos tão vários. Se alguns iam por motivos artísticos, muitos iam por ociosidade, outros por hábito, tal por curiosidade indiferente, tal por curiosidade lasciva. Este era o maior número. Longos séculos de falsa moral e hipocrisia eclesiástica transformaram o corpo humano em objeto vergonhoso, e assim acabaram por tornar o nu quase invisível. Tantos homens atravessaram a vida sem terem visto uma bela mulher nua, o que é ao cabo do mesmo que nunca ter visto uma flor descoberta ou um céu sem nuvens. Viram o nu das estátuas, nem todas os tartufos oficiais trazem vestidas. Mas a estátua só tem a linha. Falta-lhe o movimento. É corpo morto, imagem quase abstrata. Só tem todo o seu valor quando referida a beleza viva. Para esses, a dança sob os véus transparentes, a academia animada, foi uma iluminação. E para muitos que, fechados à idéia de forma, não distinguem nesse terreno, vieram só por espírito de viciosa brejeirice. Aqueles vi-os esclarecidos, esses transfigurados, uns e outros vencidos de beleza, na atitude de adoração, que é o desejo submisso.

Assim as gentes diversas encontraram seu contentamento num mesmo contentamento.

Mas, que tinha essa dança, depois de tantas danças? Harmonia; o verdadeiro sentido da coréia, a transfusão da música e da escultura. Realiza a divina unidade de linhas entre a figura, o movimento e os sons, e atinge a tríplice conjunção de termos já bem raros de encontrar os dois.

A natureza e o artifício nos tinham dado alguns exemplos da combinação dupla: a onda marinha, o vôo de certas aves, uma vela que chega no horizonte, a escultura grega. E eis que a coréia antiga ressuscitada nos restitui beleza inteira. No teatro contemporâneo já a tínhamos alguma vez conhecido fragmentária, esparsa, uma clara centelha aqui e além. Agora vimos o sol.

Porque a Coréia tem do sol a magnífica simplicidade, a qual em nada se parece com a indigência, pois que é a suprema lisura da harmonia. A estátua faz-se delírio sem deixar de ser estátua, que não quebra nunca a medida musical das linhas. Fortíssima trindade, distinta e una, da forma do gesto e do som. A escultura torna-se em movimento, que acaba em escultura, desfazendo-se e fazendo-se mutuamente aos nossos olhos, sem hesitação nem falhas, na perfeita reversibilidade do ciclo necessário. Aqui a música não é um acompanhamento, é a apropriação viva da harmonia. Sai luminosamente da onda sonora como Afrodite da onda marinha.

E assim, mais felizes que o romano, encontrando na terra medieval o corpo intacto da virgem antiga que vinha ensinar a beleza aos homens sombrios, nós tornamos a ver o milagre helênico, não já na figura morta, mas no seu corpo animado.

(...)

Eu tenho que Isadora Duncan é um caso de gênio. Só o gênio, divinatório e subconsciente, podia assim com tão simples segurança penetrar sem guia no formoso mistério sem caminhos, e aí viver com a perfeição natural. A esta distância revejo as suas atitudes inesquecíveis: o anjo desolado da guerra, na túnica rubra e precisa, o galope delirante da alma da pátria livre, e as imagens leves, a gavota de Gluk, a graça de Ifigênia à beira do mar. Límpidas, sorridentes e melancólicas, fazem-me pensar naquele *sourire moullé d'une larme*, tão finamente observado pelo sr. A. France.

Os gênios não são cotidianos. Mas são fecundos. Quando Isadora Duncan tiver passado, que o seu ensinamento fique, e a sua escola se espalhe, dançando pela terra. E que fique principalmente em nosso país, onde sua visita nos foi uma revelação de nós mesmos e uma promessa infinita. Dispostos pela natureza para ouvi-la, ela nos ensinará a ajustar a civilização à beleza, a separar a arte do artifício, a conhecer o que importa e o que é útil, segundo o espírito dionisíaco e o apolíneo, que viverá depois. A dança, que é música e escultura, nos mostrará a passagem da música à escultura e à arquitetura. Reaprenderemos o culto do corpo humano, e teremos cidades claras e harmoniosas, dignas da nossa terra e do nosso mar.

Ao entrar na produção de Tristão da Cunha acredita-se estar num momento de cumprimento mais claro e efetivo de duas proposições divulgadas desde a apresentação deste trabalho. A primeira diz respeito a um tratamento mais direto e literal da noção de identificação com a modernidade no exercício de recriação da antiguidade grega. Até aqui, ou seja, no envolvimento com a produção de Martins Fontes, Raul de Leoni e Gonzaga Duque, os signos da influência da transformação da sociedade sobre a criação intelectual e literária que estamos chamando, em nosso campo disciplinar, de modernidade, estiveram diluídos em noções estilísticas ou do campo da história das idéias. Entre os textos de Tristão da Cunha selecionados, porém, a modernidade tomada como conceito de transformação comportamental e estética aparece claramente como valor defensável no discurso poético e argumentativo que marcou uma vertente importante da produção literária da época.

Outra promessa que se cumpre é a de documentar mais acentuadamente a anunciada presença da bailarina Isadora Duncan surgindo nos escritos desta *Belle Époque* brasileira como espécie de ícone da figuração contemporânea de um resgate da arte grega associada a valores hedonistas e liberais de comportamento.

É justamente o que se passa no texto ora tratado. Redigida em Windermere, Inglaterra, no ano de 1919 e reunida no volume *Coisas do Tempo* (1922), esta sorte de crítica de arte, dotada também de elementos de crônica e ensaística, vai trazer o espetáculo de Isadora no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, datado por outras fontes no ano de 1916, como mote para toda uma vasta e livre explanação a respeito da arte. Abrangendo desde abstrações sobre a disposição de alma das pessoas na assistência das manifestações artísticas, até considerações de elementos formais de construção coreográfica. Dentro de todo este panorama, ressalta, num mar de elogios ao trabalho da dançarina, a valorização dos subsídios estéticos e ideológicos de sua dança que se crêem herdados da arte e da concepção de mundo do paganismo antigo. Entre eles fulgurando com imensa importância a necessidade de sublevação da “falsa moral e hipocrisia eclesiástica” para o regate de uma alegria, pureza e elevação estética associadas à exposição da beleza natural do corpo humano. Assinale-se rapidamente que permeando tal ideologia estética se encontra uma clara noção, aristocrática e excludente, de padronização desta beleza corporal que restringe tal noção de sublimação a corpos considerados modelares. Como confirma a ideologia exposta num fragmento de texto de Tristão da Cunha colecionado por Abgar Renault em prefácio às obras completas do escritor:

O mal do nudismo, como de todas as instituições contemporâneas, é ser igualitário. Expõem o belo, que é exemplar, ao pé do feio, que é indecente. (...) Se eu fosse tirano, só permitiria entrar no mar quem tivesse passado por um exame de anatomia artística.¹⁰⁵

Esta concepção do corpo como objeto artístico digno de glorificação e merecedor de toda absolvição moral, desde que munido irrevogavelmente da exceção estética, é ponto central da ideologia moral relativamente libertária do sentimento neo-grego. E não são necessárias maiores demonstrações do que as já apresentadas para afirmar que o modelo de tal exceção está de todo pousado nos padrões herdados da arte antiga. Assim se delineiam pelo texto as razões pelas quais a beleza da bailarina e a beleza de sua dança se enquadram num julgamento tão positivo. Porque seu “gênio” a teria feito capaz de capturar a essência

¹⁰⁵ Cunha, Tristão da: *Obras de Tristão da Cunha*. Op. cit. p. 19.

da beleza natural, conquistada anteriormente apenas no contexto da antiguidade grega, aqueles tempo e espaço de idealizada perfeição. Tristão da Cunha compõe, assim, um quadro ideológico exemplar da mais típica projeção de época sobre o universo grego. E espalham-se pelo texto comparações dos espetáculos de Isadora Duncan com imagens míticas da Grécia, movimento que culmina numa definição de sua dança como a vivificação da estatuária antiga, expressão que destaca uma apologia também ao exercício de releitura moderna daquela arte.

Outra base de sustentação apontada na produção neo-grega é o sentido, presente no texto, de visualização no Brasil, e especialmente no litoral carioca, de um ambiente em tudo identificado com a projeção de atmosfera grega reinante no imaginário elitizado deste, como de outros, autores brasileiros do período. Constrói-se, assim, sobre esta absolutamente fragmentária visão de Brasil, centrada no ambiente das praias urbanas do Rio, a imagem de um futuro promissor apoiado na idéia da mudança dos tempos e de um caminho de abertura das mentes e de elevação artística e existencial que avançaria com a modernidade. Trata-se da referida vertigem de um Brasil helênico, da qual participam fantasiosas aparições de quadros pagãos míticos em plena orla do Rio de Janeiro, a transformar aquela cidade no espaço ideal para a promessa de resgate do paraíso pagão perdido.

Surpresas éticas¹⁰⁶

A magistratura secular dos cegos à beleza acabou por fazer do amor físico uma sorte de atentado, difamando assim a maternidade, que devera ser sagrada. E fez ainda objeto de vergonha o corpo humano, que, segundo a Bíblia, Jeová moldara à sua imagem.

O primeiro interdito pouca alteração tem trazido ao mundo, pois as gentes, mesmo ortodoxas, continuam a amar e a multiplicar, como foi ordenado. Mas, por força do segundo, foi-se perdendo o culto da beleza humana, a mais bela de todas as formas, e foi se criando, no lugar da pureza adolescente do helenismo, uma perversa mentalidade de pecado e prazer defeso. Obliterou-se com a familiaridade, a capacidade da contemplação estética.

Está na memória de todos o caso daquele prefeito, varão de castidade intratável, que mandou vestir as estátuas duma fonte. E estão sob os olhos de todos as expedições policiais contra os banhistas – por usarem roupas apropriadas ao banho de mar.

Já se falou nessas notas do assombro canônico dum abade viajante ao descobrir que em tais matérias o Japão, com a sua cultura milenar, heróica e requintada, se permitia ter idéias diversas do Ocidente. Não sei se o padre foi a Roma, e viu esculpido no bronze das portas da Basílica de S. Pedro o encontro memorável de Leda com o Cisne. Se foi, e se viu, já deve achar inocente a exposição calipígia que o afugentou do Extremo Oriente. E terá talvez compreendido que Roma pontifícia é herdeira do Paganismo, conforme alega o calvinismo frio e encapotado, acusando-a precisamente daquilo que faz o seu encanto e a sua claridade.

Mas estava-me também reservado um assombro nessas coisas. Indo a ver num cinema a fita da expedição Rondon ao interior do Brasil, uma das raras fitas verdadeiramente interessantes, na teia de combinações absurdas que envolve o mundo moderno, vi isso, ou cuidei ver (o certo é que mo confirmaram pessoas idôneas): querendo atenuar de algum modo a condição natural do gentio cinematografado, o operador fizera vestir as mulheres, deixando os homens em estado de grande crueza.

Eu sempre tinha achado a nudez feminina mais modesta que a masculina, por mais lisa e isenta de acidentes alarmantes; e supunha que sobre isso ao menos houvesse unanimidade. Depois, numa fita destinada a um público misto, se se havia de resguardar suscetibilidade de parte dos espectadores, entendia que as espectadoras deviam de preferência reclamar esse cuidado. Admitido este curioso artifício de se vestirem índios para os efeitos do cinema, não me parecia possível haver hesitação em decidir quem cumpria velar. E não houve, ou se houve, acabou de modo imprevisto.

Tudo são surpresas e confusão.

O Texto, coletado do volume *À beira do Styx* (1927), tem toda feição de uma crônica ao modelo da imprensa. Vem, de fato, comentar um dado da atualidade acompanhado da reflexão e do estilo autoral do escritor. Ressalta ali uma sutil ironia com que o autor costuma marcar uma visão crítica sob os modos e costumes da sociedade

¹⁰⁶ Cunha, Tristão da: *À beira do Styx*, em idem.

vigente. Ironia que se apresenta, especialmente neste caso, alvejando a moralidade errônea e demasiada das autoridades e materializando-se no uso de expressões como “varão de castidade intratável” ou “expedições policiais contra os banhistas”, referência que, de passagem, traz à luz a identificação da praia e dos banhos como freqüente ambiente promotor de discussões morais e embate de padrões comportamentais.

O objetivo central do comentário vem a ser claramente o de denunciar a confusão e o equívoco da mentalidade pudica daqueles tempos, identificada não apenas como retrógrada, mas como carente de um pensamento mais razoável que ao menos lhe permitisse exercer de forma lógica e coerente sua moralidade. A atitude de vestir os índios, tomada pelos exibidores da comentada fita cinematográfica, é tratada, neste sentido, em tom igualmente irônico, como o “curioso artifício” que motiva no escritor as “surpresas éticas” reveladas no título do texto.

A propósito desta espécie de estupidez causada pela tacanhice da moralidade, desempenhada pela “magistratura secular dos cegos à beleza”, vai Tristão da Cunha discorrer sobre a superioridade ética e estética do paganismo antigo. Segundo o autor naquele período da história da civilização, identificado como “a pureza adolescente do helenismo”, fruía-se da beleza natural e superior do corpo humano sem que a noção de pecado, esta sim considerada como autêntico gene de toda perversão, viesse corromper definitivamente os valores estéticos.

A respeito desta corrupção, utiliza-se o autor de referências da própria arte cristã, fazendo, através desta, visualizar uma imagem humanista e luminosa da “Roma pontifícia herdeira do paganismo” a cuja sublime visão do nudismo e a da sensualidade natural da humanidade não se furta. Em contraponto com o “calvinismo frio e encapotado” que quisera condenar como imorais tais sublimidades. Assim, o ataque verbal do cronista não se dirige diretamente ao cristianismo, mas sim às equívocas interpretações moralistas deste.

Dado interessante a se observar, por outro lado, num exercício de crítica sobre a crítica, são as próprias marcas de uma visão pouco flexível do autor, no que diz respeito à segregação de gênero de sua sempre relativa liberalidade estética corporal. É o que demonstra a construída comparação entre a nudez feminina e a masculina, contando a primeira com a indulgência garantida por sua feição “lisa e isenta de acidentes alarmantes”. A expressão, a despeito de utilizada em crítica de João Ribeiro para exemplificar um

modelo da escrita “harmoniosa” deste autor de “espírito e sentimento da beleza”¹⁰⁷, soa com certa bizzarria a nossos ouvidos contemporâneos, principalmente por não parecer identificar-se como parte da veia irônica do autor, ao contrário, ecoa como uma tentativa de eufemismo de época que a faz destacar-se com maior estranheza.

¹⁰⁷ Ribeiro, João: *Crítica*. Vol. IV – Críticos e ensaístas. Rio de Janeiro: Academia brasileira de letras, 1959. p. 86.

Paganismo eterno¹⁰⁸

O nu pode ser indecente – quando é feio, ou exibido com tenção obscena, ou quando o espírito de indecência do espectador o torna tal. E como esses dois casos são de regra, há muitos séculos a beleza humana anda escondida. E bom é que o faça. Mas fora desses casos, nos que importam, a pura nudez deve ser objeto de contemplação e respeito. Informa a Bíblia que o corpo humano é obra-prima da criação.

Em regra o nu é objeto de contemplação na arte. Exceto alguns perniciosos maníacos, toda gente admira a Vênus do Capitólio ou o Apolo do Belvedere. É certo que em geral isso que admiram na arte, professam os homens temer na vida, como condenando o modelo das coisas que admiram, paradoxo não apenas profundamente ilógico, mas de algum modo sinal de ausência de espírito religioso, pois o corpo humano é trabalho divino e a obra de arte artifício humano. E andam também em tudo isso as manobras seculares da hipocrisia.

Quem não padece de cegueira estética e é capaz de admirar uma formosa estátua, há de admirar a forma que a inspirou. E sendo honesto, há de o confessar lisamente, em termos decentes e hora oportuna. Eis como aprendi isto.

Um dia de minha já longínqua mocidade, numa praia da Normandia, caminhando só pela areia marinha, ébrio de luz e da alegria do mundo, avistei um bando de raparigas, que, por se julgarem sós e isentas assim de receio ou faceirice, surgiram dentre uns rochedos e foram descendo para o mar, despidas e puras como o céu de agosto que as iluminava. E cada uma que passava, nua e vestida de beleza, era para mim uma imagem de harmonia tão completa e suficiente que não deixava lugar para outro desejo. Tive ali num momento a revelação viva do milagre helênico, da sua honesta familiaridade com as coisas naturais e compreendi que seriam sempre vãs as maquinações do espírito de sacristia contra a Grécia eterna, cujo museu magnífico é a Roma papal.

O texto comunga gênero, estilo e temática com *Surpresas éticas*, comentado anteriormente. Reafirmam-se aqui os mesmos ideais fundamentais: a consagração da beleza; a defesa do valor estético da nudez do corpo humano, desde que inserido numa padronização anatômica que o permita ser apreciado como objeto artístico; e, simultaneamente, a condenação da moral perniciosa que tem por uso condenar a nudez porque em sua própria “hipocrisia” e “falta de espírito” é incapaz de vislumbrar a sacralidade da carne como obra da divina criação.

Da mesma forma mantém-se a menção ao helenismo, em sua mitologia, arte e comportamento, como modelo exemplar de forma natural, bela e benéfica de lidar com a exposição do corpo.

¹⁰⁸ Cunha, Tristão da: *À beira do Styx*. Em, idem.

A noção que marca diferencialmente o escrito é o reforço da idéia de aproximação entre arte e vida, numa argüição de defesa do sentido vivencial da adoção do molde estético pagão, referência ideológica importante no contexto de transformação comportamental que apontamos como traço da ideologia identificada como neo-grega. Nesta dinâmica, o escritor condena a ilógica e o “paradoxo” daqueles que admiram a exibição do corpo numa estátua grega, mas são, por apego à moralidade, afeitos a condená-la na beleza das criaturas vivas.

É na busca de confirmação da pureza e da virtude perfeitamente possíveis no envolvimento com a nudez que o escritor passa a relatar a cena das garotas da praia da Normandia. No quadro, que parece soar como uma construção ficcional, o autor prima por isentar-se de qualquer enfoque erotizante, em realidade esmera-se em salientar a castidade que apenas lhe inspira essa visão, imagem da harmonia e da beleza. Contudo, a composição estética e promissoramente sensual do quadro descritivo destaca-se, propositalmente ou não, acima das intenções argumentativas do relator. A figuração de um gracioso grupo de ninfas nuas entre céu, sol e mar traz novamente a lembrança das representações de Louys e resta como elemento mais perene do texto, à medida que ali se afirma com mais força seu conteúdo propriamente estético.

Com absoluto interesse encontra-se ainda no presente texto uma declaração contundente do que perseguimos como sentimento neo-grego. Trata-se da afirmação da “Grécia eterna”, espécie de alegoria de todo sentido estético e ideológico que a tendência que apresentamos quer compor. Atinge-se com tal expressão um momento como poucos de declaração tão direta e precisa de tal sentimento de glorificação do deleite da beleza e de sedução por sua configuração tida como a mais pura, perfeita e consagrada: a forma humana modelada pelo paganismo grego. Momentos como os que motivaram o crítico João Ribeiro a conceder a Tristão da Cunha classificações como as de “um grande epicurista” e “um neo-heleno, como fora Renan, encanado pelo prodígio do gentilismo antigo.”¹⁰⁹

¹⁰⁹ Ribeiro, João: op. cit.

André Carrazzoni (1897 - ?)

O paganismo do mar¹¹⁰

Noite. Diante de meus olhos – o mar. A Guanabara cantando no cárcere de pedra do litoral sob o esplendor das luzes, é como uma favorita que se recamasse das melhores jóias – colares e anéis ardentes, brincos e braceletes flamejantes – para a posse do misterioso senhor. Ao fundo, violentando a paisagem, o Pão de Açúcar se destaca, no seu perfil bárbaro de eunuco, em perpétua ronda imóvel ao pórtico deste harém monumental da Terra.

Cismando, recosto-me na muralha do cais.

O mar esta impregnado da poesia do paganismo. Ouço-lhe nas matrias e carneiradas a rapsódia milenária dos tritões e golfinhos.

O oceano é o eterno pai das Anfitrites e sereias. Nas suas algas emaranham-se e retorcem alguns dourados fios da barba divina de Netuno. Encrespam-se-lhe nos promontórios de coral restos da flava trança da voluptuosa reveladora do amor. Ainda frizam as quietas águas, por entre arquipélagos de nomes augustos e musicais, as oceânides, nuas e crinisparsas, em alegre arruído rolando. As ondas guardam o segredo de Afrodite, escultural e forte, na plenitude olímpica da nudez, a maravilhar os homens, apinhados nas praias de Chipre, com a nova estética e o novo pecado das suas linhas.

Para os amantes o mar, sacudido de estouros, estrondeando em cachões ou manso, arfando em surdina, é um órgão infinito de sonho. Leitor, que vos detendes no deslumbramento da nossa baía, reparai: a Avenida Beira-Mar é o jardim sonoro dos idílios. Pares de noivos e namorados deslizam, jungidos no paraíso dos abraços, ou ficam horas sem conta, estáticos, sentido a umidade lasciva das ondas no delírio dos próprios sentidos.

Até nos espíritos menos polidos a paixão do mar permanece como substrato inalterável de velhas fórmulas e velhas frases da humanidade, nas eras do mito ou nas eras do galeão e da caravela. Nos recuados estágios da civilização, no mundo grego e romano, de certo que o homem melhor amava sob o toldo púrpura e ouro das triremes, como Cleópatra e Marco Antonio. O Actium, coalhado de naus e galeras, entre a esteira das gaiotas e a marcha dos cisnes, embalava conquistas heróicas e deleites nupciais no dorso azul.

Junto ao oceano, vendo-o e ouvindo-o, todos experimentamos a saudade irresistível do amor. O horizonte de espiritualidade que nos acorda é sem limite, como a vastidão de sua massa equórea. Sempre que o contemplo ou escuto, evoco Afrodite e a Grécia.

Foi em Veneza, a sereia azul do golfo latino, no aconchego côncavo das gôndolas, que Musset bem soube arrulhar aos pés de George Sand, quando a mediocridade fascinativa de um doutor Pagello estava longe de toldar a brancura lunar do idílio. Na Beira-Mar, gema de nosso escrínio, os Mussets inéditos, todas as noites, imaginam as estrelas das *Nuits* para a luminosa ilusão das suas musas humildes.

O mar é o velho alquimista que combina, no laboratório profundo de seus sais, a poção doce e amarga do desejo. Velho metafísico, os seus clamores e calmarias vão

¹¹⁰ Carrazzoni, André: “O Paganismo do mar”. *A Ilustração brasileira*. Ano 7, número 8 – março de 1921.

contemporizando e suavizando a tortura dos amantes, com os provados avisos de seu grande desvario infeliz pela fria desdenhosa lua. A lua, soror pálida e espiritual das macerações noturnas, tem, ao conceito da inocência poética dos vinte anos, dois cultos: o do mar e o dos cães, no marulho e no ladro. Ao plenilúnio, o mastim, na sua polícia arbitrária dos pátios, uiva, trágico de incorrespondida afeição; ao crescente o oceano embola a maré, no seu ciúme de sátiro, nostálgico de fugidíça felicidade.

O mar, pois, que também ama, que também deseja, inspira os romances pessoais amorosos...

Rouco padre pagão, que oficia, na instrumentação dos tufões do largo, as suas orilhas convidam-nos ao beijo, nos mudos noivados de almas que paraninfa. O tom verde de suas águas realiza promessas para a boca ansiosa de D. Juan: é uma alegoria da esperança.

Cismo...

Vejo enseadas e angras refertas de mocidade musculosa e nua, no burburinho largo dos balneários. Ontem, na curva do Flamengo, revi um trecho da Grécia, ao tempo que a forma sereníssima era a religião dos helenos. Sempre é o mar que sugere a idéia do paganismo. Na fulguração matinal de ontem, aquela praia, atestada de brancos corpos femininos – pernas em correção de colunas e seios como duas minúsculas pirâmides de rosas num deserto de neve pura com as águas correntes aniladas das veias – era bem um voto de louvor coletivo à imortalidade dos mármore gregos. Uma linda mulher – alva, diáfana carnação de loura – desenhou-me à lembrança uma Anfitrite dos trópicos, que perseguisse o irmão de Júpiter para cometer o furto de uma prenda na cravação de pérolas do tridente. Que harmonioso movimento e fácil agilidade ela punha, ao romper das maretas, com a basta cabeleira a fluctuar em ramagens de ouro úmido!

Os homens tiveram a palma dos deuses quando eram deuses na forma e na graça das atitudes. Talvez os deuses baixassem outrora à Terra para ensinar aos filhos dela a elegância tranqüila e o heroísmo sem violência, dentro da sinfonia plástica dos contornos.

As populações litorâneas conseguem disciplinar em beleza o traço estatuário do corpo. O mar passa a ser um modelador artístico de torço e de braços, de quadris e de pernas. Não perde, nesta obra de refinamento, a essência de seu remoto paganismo. Ao contrário: afirma-se, porque é de ginástica trabalhada à flor das ondas que sai o delgado apuro do mais belo tipo da raça humana, gentil e fino como a estampa dos altos animais de linhagem.

Ela é portanto, também uma escola natural de perfeição e de bravura, em beleza e ação. Respirando-o, vivendo-o, chegamos a compreender o entusiasmo da turba grega prescrevendo a morte por emoção a Diágoras, pasmado ante a enérgica formosura dos seus dois filhos vencedores do torneio: “Morre, morre Diágoras! Porque, enfim não te resta a possibilidade de te tornares Deus!”

Mas... continuo a cismar sob o pavilhão da noite picado de estrelas.

O retorso búzio que rola até às orlas urbanas, não traz a ressoar no bojo a partitura selvagem das tormentas: o crebo ruído é o murmúrio das bocas geladas. “Que o fósforo incendeia e o ambar perfuma”, soluçando “... beijos vão que o vento leva”, como nos versos de Olavo Bilac.

Sim! O oceano acende em nós uma chispa da labareda pagã extinta! Sob o fundo cristão tristonho da alma contemporânea não secou de todo a última gota do sangue que ainda nos liga ao paganismo e nos torna ainda os remanescentes dispersos dos deuses. E, por esse milagre de transmissão e ancestralidade, loas te entoamos nós, os desse ciclo

melancólico, ó mar sensual, mercado de flibusteiros, nascente de vidas, paço das verdes nereidas e mágico da palheta nas escamas decorativas de teus monstros!...

Uma inclinação sobre a estilística do texto revela novamente a construção de uma crônica com figurações de prosa poética. Carregada de ornamentalismo, esta prosa, porém, não chega a extremos de ornamentação e rebuscamento lingüístico. Cassiano Ricardo comenta, num prefácio ao volume *Poesia e prosa do cotidiano*¹¹¹, de André Carrazzoni, a respeito de certa evolução do autor que de poeta tipicamente parnasiano passara, por influência da escrita jornalística, a um estilo autoral onde conviveriam elegantemente jornalismo e literatura. Trata-se de uma definição de crônica que, no caso deste escritor, como também no de Tristão da cunha e Alvaro Moreyra, aparece como gênero entre informativo e artístico muito apropriado para a execução de textos de teor ideológico e estético como os que estamos tratando.

Ideológico e estético são, sem dúvida, atributos cabíveis ao texto que agora se inquire. Pode-se afirmar sem medo do exagero que o texto constitui uma completa explanação dos elementos constituintes da produção batizada de neo-grega. Perfilam-se em seu conteúdo a noção da Grécia como um reino de sensualidade e sublimidade estética e não contaminado pela noção de pecado cristão. A presença do mar aparece como elo entre a realidade presente e este reino imaginário e consideração da praia como local de conexão deste elo, através da beleza, liberdade e sensualidade que inspira sua paisagem.

Munido desses elementos o autor comporá um grande elogio ao caráter idílico da atmosfera da beira-mar, em tudo identificando-a com a “poesia do paganismo”, através da evocação de míticas cenas litorâneas como o celeberrimo surgimento de Afrodite, saída do mar para a ilha de Chipre, deslumbrante com “a nova estética e o novo pecado de suas linhas”. Extremo interesse nos causa este atributo de novidade concedido à aparição do corpo da deusa. Se em uma primeira leitura a qualificação refere-se ao mitológico e imemorável ato de criação da beleza, é possível, por outro lado, ver ali uma sublimar dinâmica de apologia à nova beleza que surgiria no contexto atual da praia carioca com a recente exposição dos corpos tanto mais presentes e desnudados pelos novos hábitos e trajes da modernidade.

¹¹¹ Carrazzoni, André: *Poesia e prosa do cotidiano*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1957.

É neste sentido que segue o texto tecendo considerações estéticas sobre o corpo, elegendo o padrão corporal herdado da arte antiga e aludindo a que a convivência com o ambiente marinho é que modela este padrão. Noção estética que estaria em pleno acordo com os novos valores sociais que neste momento histórico vêm crescentemente consagrando a robustez física como sinal de beleza e saúde, e em nome da qual o mar recebe no texto o exuberante predicativo de “modelador artístico”.

Trazer a mitologia para a modernidade afirma-se, pois, como mote fundamental desta construção literária e tal afirmação reluz em todas as letras quando o autor nos relata sua espécie de miragem estética que é, na realidade, a revelação de uma idealização: “Ontem na curva sensual do Flamengo reví um trecho da Grécia”. A mulher, a forma corporal perfeita que lhe incutira tal leitura da paisagem nos evidencia o quanto, no imaginário do autor, a forma corporal desvelada pela modernidade conduz à fortíssima referência que a antiguidade guarda a respeito do nu e da sensualidade.

Em nome do desejo de reconquista desta sensualidade o mar surge então como grande arcabouço de signos que mantém o homem moderno em contato com o paganismo e irá merecer uma pluralidade de figurações míticas essencialmente ligadas ao amor e ao sexo: O mar é um “velho alquimista” que confecciona a “poção do desejo”; é um “padre pagão que oficina convidando ao beijo”; na maré alta é um sátiro que se agita desejoso na direção da lua esquiva; é o paço das “verdes nereidas”; e sua tonalidade verde nada mais é que a lembrança da esperança amorosa. E diante deste mar que é um incomensurável símbolo da paixão e do prazer, a atmosfera da Avenida Beira-mar ganha um envolvente ar de voluptuosidade, respaldado pela identificação com o caráter sublime de uma ascendência na antiguidade.

Antiguidade em que “o homem melhor amava”, em que não pairava sobre a carne o peso da noção pecaminosa, em que, pelo ideal destes hedonistas neo-gregos, o desejo fluía com naturalidade e alegria. E é finalmente por alegria que clama o autor, responsabilizando novamente a tradição da moral cristã de lançar melancolia à civilização, saudoso de uma felicidade idealizada, criada por ele mesmo e por seus parceiros para contrapor ao “fundo cristão tristonho da alma contemporânea”.

Alvaro Moreyra (1888 – 1964)

Dança ao sol¹¹²

As modas que vêm de França são logo adotadas e muitas vezes ampliadas aqui. A marca de Paris é a irresistível marca. Vestidos, chapéus, sombrinhas, sapatos, luvas, lenços, perfumes, idéias, e o grande resto – tudo que chega da cidade alma encontra uma enorme e bem acolhida clientela entre nós. Entretanto ainda não quisemos receber as danças antigas, os bailados gregos à luz do sol, sobre a terra nua... Seria lindo. Isadora Duncan, quando deu ao Rio a sua evocadora sedução, dançou, uma tarde, em Copacabana, diante do mar. E nunca a praia maravilhosa foi mais bela. Por que não bailarão assim as cariocas, agora que a primavera voltou?...

A inclusão de Alvaro Moreyra entre os autores desta seleção tem um papel bastante importante no sentido de projetá-la com veemência num espaço literário afastado do panorama marcadamente parnasianista e demonstrar, entre outras noções, o caráter temporal e contextualmente extensivo da tendência literária ora destacada. Especialmente no campo estilístico, Alvaro Moreyra marca este fator diferencial e de extrema importância em nossa análise. Não sem motivo João Ribeiro, em sua extensa obra crítica, enquadrará o escritor no volume dedicado aos “modernos” e ressaltando a forma incomum, considerando os padrões da época, da produção do escritor, afirma que “até a pouco tempo não se podia compreender bem inteiramente a forma literária em que é insigne Alvaro Moreyra”¹¹³. Prossegue o crítico na tentativa de classificação genérica desses escritos nomeando-os como “notas”, “esboços” “reflexões” e “poemas em prosa” e apontando-lhes especialmente o fator humorístico, o que acaba por fazê-lo identificar mais objetivamente o escritor como um precursor do modernismo.

Também Tristão da Cunha, no mesmo volume *À beira do Styx* do qual provém dois textos aqui selecionados, dedica um comentário ao livro *A cidade mulher* de Moreyra ressaltando o caráter de leveza e alegria do autor. De fato, os tom de humorismo e leveza

¹¹² Moreyra, Álvaro: *A cidade Mulher*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, 1923.

¹¹³ Ribeiro João: op. cit., Vol IX – Os modernos. P. 151.

são talvez a mais importante contribuição particular deste escritor para a tendência que investiga-se aqui. Tanto por seu estilo quanto pelo tratamento dedicado ao tema, Alvaro Moreyra como que moderniza a corrente neo-grega, aproximando-a definitivamente de seu envolvimento com a nova e mais moderna sociedade carioca, que pelo viés da liberalidade comportamental – especialmente à beira mar – abraçou, através de uma gama de escritores, a vertigem de resgate do paganismo.

Excelente forma de demonstrar a maneira como o escritor integrou em seu trabalho a causa da transformação e modernização da cidade e dos usos de sua sociedade é trazer à luz fragmento do texto “Aqui está”, primeiro exemplar do livro *A cidade Mulher* e espécie de apresentação do volume. Ali o autor opera uma observação histórica das transformações sociais por que passara o Rio de Janeiro desde ao tempos coloniais através da fantasia de identificação da cidade com uma mulher, que, às avessas do tempo, rejuvenesce com o passar dos anos. Pode-se ler com clareza o aspecto positivo com que o autor considera as transformações operadas a partir do período da reforma urbana e a chegada do que estamos convencionando chamar modernidade, num discurso onde se entrelinha a consideração da conquista do ambiente praiano como fundamental fator de rejuvenescimento da cidade:

Quando se proclamou a República, andava a terra carioca nos seus vinte anos... De então para hoje, ficou assim... Menina e moça, pouco a pouco se desembaraçou, perdeu o acanhado e quis viver... O corpo tomou o ritmo das ondas, a graça das árvores esguias. Tem um resto de sonho nos olhos, o vôo de um desejo alegre nas mãos... Mulher bem mulher, a mais mulher das mulheres... Conhece o presente. Adivinha coisas deliciosas do futuro.¹¹⁴

Em *Dança ao sol* a alusão ao mundo grego é realizada novamente através da referência da bailarina Isadora Duncan. A lembrança de sua dança realizada na praia de Copacabana transporta o escritor para a presentificada atmosfera grega em pleno Rio de Janeiro e o texto termina por figurar uma rápida alocação, entre lamentosa e sugestiva, do

¹¹⁴ Moreyra, Álvaro: *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Secretaria municipal de cultura. Divisão de editoração, s.d. p.15.

desperdício desta privilegiada paisagem onde não se praticam “as danças antigas, os bailados gregos”. O quadro de beleza composto da recordação da dançarina à beira mar se propaga reticente através da evocação de uma dança das cariocas sob o mesmo cenário, completando o ciclo de reconfiguração do mundo pagão em terras brasileiras.

À beira-mar¹¹⁵

Que lindo dia!

Perto do mar, nessas manhãs de agora, é uma alegria a vida, Junho, passadas as chuvas, abriu no ar um sorriso contente, um sorriso em que há ouro, violeta, cinza, entre a terra verde e vermelha e o céu azul e branco.

Não é “uma dessas orgias de cor que faziam rir os olhos de Rousseau”, como sentiu Fialho. É antes uma festa de primeira comunhão...

Os dias despertam virginais, com nevoas que logo se esgarçam e desaparecem, batidas pelo sol, o sol de junho, amorável sol do mês dos santos mais festejados, para os quais sobem chamas de fogueiras irmãs daquelas cujo calor, antigamente, ia aquecer os deuses que adormeceram...

A graça e a beleza pairam sobre a cidade.

Que bom viver!

Vou andando, feliz, e todas as criaturas que encontro são felizes da mesma felicidade. O mundo retornou à juventude.

Há palavras de sabedoria soltas na claridade...

Vou andando encantado. Vejo tudo pela primeira vez...

Na praia, saída das espumas, uma banhista parou. O vento álgido nem de leve a perturba. Tem qualquer coisa de estátua. Tem qualquer coisa de onda. Caminha, depois, a afundar com volúpia os pés brancos na areia. Deita-se, mais longe, harmoniosamente, cotovelos no chão, as mãos perdidas nos cabelos... E, sem pensar talvez, mostra nas curvas do corpo o êxtase dos cisnes e a raiva das panteras... E esta dançando, sem saber, tal qual os pássaros voam, as fontes correm, as folhas caem...

A dança é a inteligência e o instinto da natureza, é a sensibilidade do que parece morto, é o ritmo que vai nascer... Atitude ou movimento, idéia ou imagem, a dança tudo envolve. As rosas abrem-se, dançando... Dançando, a fumaça se esvai...

Volto do mar. Não é mais dia e ainda não é noite. Nessa hora em que os deuses do silêncio acordam. Copacabana toma todos os meus sentidos. O horizonte sem fim, o cheiro de saúde que ascende das ondas, o gosto bom da neblina, a música das espumas, desmanchando-se, um afago sutil que pousa no rosto, que pousa nas mãos, tudo isso, isso tudo, lentamente, longamente me extasia...

Trago a visão daquela banhista.

O estatuário Rodin gostava de repetir que o corpo da mulher é uma obra-prima. Essa obra-prima o mar a revela, serena e pura, no deslumbramento original; desvenda-lhe a harmonia profunda, despe-lhe da ofensa com que a desvirtuam despes e recatos.

O mar é mais inteligente do que nós pensamos, e desdenha dos nossos pobres preconceitos com um humorismo que não conseguimos compreender...

Foi do mar que Afrodita nasceu, numa alvorada de primavera. A memória do mar, escondida no mistério das águas, guarda a saudade desse natal radioso. E todas as mulheres que ele envolve na ondulação do seu amor renovam o mesmo milagre, o único milagre que se realizou no mundo...

¹¹⁵ Moreyra, Álvaro: *A cidade Mulher*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, 1923.

Ao lado de *O paganismo do mar* de André Carrazzoni este é um dos textos que mais completamente representa a configuração do sentimento helênico na *Belle Époque* do Brasil. Estão aqui, projetados de um só golpe rápido e preciso, a visão da Grécia sobre a praia carioca, a consideração da presença do mar e da ambientação da praia como um signo indelével da imagem do paganismo, a sublimação da beleza do corpo e a condenação de sua supressão por conta de “recatos” morais.

Em tom que paira entre a crônica e a ficção o autor realiza uma profissão deslumbrada da alegria de viver perto do mar, sob o radioso céu de junho, que de início declara o sentido hedonista de sua expressão. Da visão da banhista na praia compõe-se o quadro de beleza, harmonia, sensualidade e “volúpia” que faz comungar o texto com muitos momentos da construção literária que viemos observando até aqui: descrição ornamental onde fulguram elementos sensoriais; glorificações de belezas naturais e artísticas; e referências culturais, representadas, no caso, pelo escultor Rodin. A aproximação com a temática de Martins Fontes, a critério de exemplo, se torna inevitável através da configuração da dança como arte de revelação do potencial estético físico e espiritual do corpo, especial e quase exclusivamente o feminino. Da mesma forma peculiar à composição da expressão neo-grega, está a noção de pureza primordial concedida ao corpo, espécie de virtude elementar e natural, distorcida pela moralidade que ultraja esta obra prima de criação ao lhe apontar a infâmia, lhe ensinar a pudicícia e lhe obrigar às “vestes e recatos”.

Mas é no momento preciso de utilização da simbologia mitológica grega que Alvaro Moreyra nos oferece a passagem mais rica aos propósitos interpretativos de nossa investigação. Ao lançar sobre o mar a visão que o responsabiliza pela mais forte reminiscência do paganismo o autor evoca o nascimento de Afrodite e impregna este mar de um misticismo de caráter sensual que será em seguida compartilhado com cada mulher que este mar envolve. É desta maneira que o escritor compõe sua recriação da Grécia pagã e voluptuosa no litoral carioca, transformando o mar num eterno e sagrado templo de Vênus e cada banhista numa deusa da beleza e do amor presentificada.

Em agosto de 1921¹¹⁶

Dando o motivo por que relutara em ler um romance de George Ohnet, Anatole France explicou, em certa crônica de Jornal, hoje célebre: “Faço o possível para evitar na vida o que me parece feio. Recearia tornar-me muito mal, se fosse forçado a viver diante do que me desagradava fere e punge”. Não é uma lição magnífica? Como a aprendi e a sigo, deixei de ir ver os estragos da ressaca. Tenho ouvido falar deles. Varias pessoas, amadoras de hecatombes, as quais nem sempre consigo evitar, já me contaram coisas desganhadas a respeito. Uma dessas pessoas, no delírio da narração, segurou-me os ombros, nervosa, espantada de tanta falta de curiosidade, e pôs o maior entusiasmo nesse grito – : “É o belo horrível, meu amigo! O belo horrível!” Coitada da minha praia! Fico a pensar nessa imagem que, antes da fúria do mar, era alegre e era linda. Tão linda, tão alegre! Na curva harmoniosa desde o Leme até à fortaleza, havia um encanto sempre diferente, uma elegância nunca repetida. Ao jeito daquele relógio de sol, descoberto por Maeterlink, ela só marcava as horas de ventura... Pagã radiosa, sem temores e sem arrependimentos, alongava a sua graça à cadência das ondas, voluptuosa e pura, fresca e aromal. Agora, em escombros, os entes maravilhosos que a habitavam, decerto desapareceram. Um ar de idade média tomou conta da minha praia... Não vão mais pelo passeio alexandrino, ao cair da noite, os devotos de Ártemis, invocando a virgem luminosa com as palavras serenas de antigamente: – “Casta divindade que reside nas florestas. Rainha augusta em quem persiste sempre a idade florescente. Deusa dos bosques, vem a nós. Sê-nos benigna. Traze-nos os frutos deliciosos da terra, os dons abençoados da paz, a saúde preciosa. Afasta todos os males para montanhas longínquas”. Que se escutará ali, no descalabro das ruínas, senão a mesma voz que, há dois mil anos anunciou a morte de Pã? A mesma voz desesperada a clamar: – “Salve, Rainha, Mãe de misericórdia... A Vós bradamos, os degredados filhos de Eva; a vós suspiramos, gemendo e chorando nesse vale de lágrimas”...

Pertencente, como os anteriores, ao livro *A cidade mulher*, em sua edição identificado como um volume de crônicas, este texto é o que, entre eles, tematicamente mais se aproxima deste gênero literário. O autor se utiliza efetivamente de um fato histórico, a ressaca que em agosto de 1921, como informa o título do texto, teria deixado em estado de destruição a praia de Copacabana.

Atrai significativamente a atenção a sorte de máxima hedonista de Anatole France citada por Alvaro Moreyra para dar início a seu texto. Tal referência cumpre o papel de aproximar a posição estética e ideológica do escritor brasileiro daquela difundida por toda uma série de intelectuais e artistas que marcaram o período entre os séculos XIX e XX com a noção existencialista de adoção do deleite estético como espécie de sentido da existência.

¹¹⁶ Moreyra, Álvaro: idem.

É, pois, através de tal menção que se procede uma apresentação da tônica de valorização do belo e do prazeroso e de repúdio à mortificação que marcará a presente crônica.

Processa-se, neste sentido, a explanação da beleza e a harmonia naturais do cenário da praia, identificadas em tudo com a atmosfera do idealizado paganismo antigo. Dado que marca o texto com interessante fantasia e deslumbramento e afigura-se na mitificação do ambiente da orla através dos “entes maravilhosos que a habitavam”. Presentifica-se ali um coro de devotos de Ártemis que ressoa seu canto de alegria e louvor à sagrada natureza. Imagem onde pode ser apontado um elemento diferencial em relação à imensa maioria dos quadros do imaginário neo-grego, em que há pouco espaço para a “casta divindade” e Afrodite reina absoluta, munida de sua alusiva tenção voluptuosa. O culto de Ártemis, contudo, não desvirtua o sentido hedonista da argumentação, que através dele compõe uma precisa noção de harmonização com a natureza, movimento de caráter belo e deleitante.

Em oposição a esta fantasia, o ambiente destruído pela intempérie é identificado com um cenário simbólico do cristianismo. Um devaneio de direção contrária faz o cronista visualizar na ruína uma visão medieval e cristã. É evocada com sentido de profundo pessimismo a chegada da doutrina cristã no mundo pagão e sua baliza é o episódio do anúncio da morte de Pã. Este momento de declínio é associado à ressaca que devastara a praia, metáfora em que Copacabana cumpre o papel de paraíso pagão e o cristianismo se afigura como a onda devastadora desta ventura, instauradora do “vale de lágrimas” onde ecoa a tristeza e a lamúria dos pecadores cristãos no lugar do sublime e prazeroso canto pagão.

As amargas, não... ¹¹⁷

(fragmentos)

§ Quando Isadora Duncan dançava, o corpo perdia a aparência material. Êxtase. Forma do espírito que as estátuas têm. Isadora Duncan ressurgia a beleza. Matava o medo de todos os ridículos. Era Afrodite, era Diana. As deusas do céu da Grécia... As mulheres da terra helênica...

§ Às vezes eu me lembro de que conheci as mulheres de colete, apertadíssimas. Sou da geração do *devant-droit*. Da minha geração não guardei na memória nenhum corpo além do de Isadora Duncan, o único corpo solto daquele tempo. Mas guardei todas as caras, – máscaras lindas da juventude...

Esta última peça de nossa apreciação compõe-se, na realidade, de dois fragmentos recolhidos de *As amargas, não...*, volume de “lembranças” publicado no ano de 1954. O ano de publicação a princípio excluiria completamente esta produção do contexto desta investigação, porém, o caráter de reminiscência de seu conteúdo faz com que os fragmentos selecionados constituam uma precisa projeção do período de que estamos tratando, como demonstra imediatamente sua temática. Quanto à forma fragmentária, esta acompanha a forma do livro, todo composto de pequenas e variadas notas a respeito de fatos, reflexões e sentimentos não só da vida particular do escritor como do mundo à sua volta, com grande ênfase para a produção artística de que ele fora admirador ou espectador.

É neste campo de memória da impressão sobre a arte que se enquadram as composições ora trazidas. Nelas figurará mais uma vez a presença de Isadora Duncan e sua indelével influência sobre as sensibilidades artísticas daquele Brasil da *Belle Époque*, tanto no que diz respeito à sua produção propriamente artística como na originalidade e ousadia de seu vestuário e comportamento. Contexto em que a dançarina se fez célebre e sempre lembrada precursora de atitudes que, para além de seu tempo, marcaram o sentido de uma liberalidade comportamental associada às transformações da sociedade em modernização.

¹¹⁷ Moreyra, Álvaro: *As amargas não...* . Rio de Janeiro: Editora Lux, 1954.

O primeiro fragmento constitui mais objetivamente um comentário sobre o espetáculo da bailarina. Constitui-se de um extasiado enaltecimento menos do efetivo trabalho formal daquela dança que da atitude que ela eflui. Matar o medo do ridículo e ressurgir a beleza, estes são os dons daquela arte, inspirando uma transformação no modo de conceber a exposição corporal onde o sentimento de resgate do helenismo presente no escritor o fará enxergar “As deusas do céu da Grécia... As mulheres da terra helênica...”. Imagem perfeitamente condizente com a temática dos espetáculos da dançarina, que, em uma de suas mais celebrizadas expressões, se construía a partir da inspiração na arte helênica registrada na estatuária e na cerâmica que serviram de material de pesquisa para sua produção.

Na segunda nota o que se lê fortemente é uma espécie de eflúvio sentimental de recordação da juventude. Lembra-se o autor, entre o saudosismo e o lamento, que em sua juventude o severo padrão do vestuário não dava a conhecer a realidade do corpo feminino. Apenas, em contraponto a esta moda, apresenta-se em sua eterna memória o corpo de Isadora Duncan. Afirmação em que queremos crer residir subliminarmente, mais uma vez, a defesa da não supressão do corpo pelas vestes. Noção, ainda aqui, não dissociada do apoio na referência estética da Grécia pagã, dada a alusão à dançarina, sempre uma figura de presentificação daquela liberdade de exposição corpórea encontrada por ela e por seus entusiastas brasileiros na mesma projeção de mundo sublime e existência venturosa sobre seu particular ideal da antiga Grécia.

Conclusão

Num último momento guardado para compilar os saldos que se traz desta particular inclinação sobre uma vertente temática particular na história literária do Brasil, quer-se destacar as noções que podem servir como resultados ou pontos de chegada – onde talvez se devam ler pontos de interseção – do trabalho realizado até aqui.

A primeira dessas noções, a mais evidente e aquela previamente anunciada pelos objetivos da pesquisa, é a da documentação propriamente literária de nossa hipótese, que se encontra na antologia de textos neo-gregos agora reunida. Textos cuja função, acredita-se, seja a possibilidade de capturar – por quê não confessá-lo, pitorescamente – a expressão de uma época e um contexto de produção literária particular. E ler, não sem encanto, a construção de uma literatura de leves e sugeridos tons de licenciosidade figurada em paganismo e mitologia grega. Estando, para além disto, envolvida com um sentimento de desejo de liberalidade comportamental, principalmente ao que diz respeito à exposição corpórea, surgido no momento de transformação social que significou a implantação de uma sociedade de padrões modernos no Brasil, e particularmente no Rio de Janeiro do início do vigésimo século.

Trata-se, pois, da visualização de uma alegoria, envolvendo representação estética e conteúdo ideológico, neste caso profundamente envolvidos, já que a argumentação ideológica com a qual se depara é também de fundo estético. Mas é ao campo do ideológico que se vai para registrar o que por fim parece ser o sentido mais significativo de tal vertente, o sentimento motriz de nosso interesse que é o sentimento libertário visualizado em tal produção. Ao que pese a necessidade de relativização de tal conceito, uma vez que infelizmente não é possível esquecer que se está lidando com elementos de valoração estética bastante cristalizados, que acabam por contaminar o sentido de libertação existencial com um panorama algo ditatorial e excludente ao que diz respeito à padronização corporal. Ainda assim o oferecimento da visualização de um universo antigo diferenciado através de uma Grécia menos heróica e mais voluptuosa; o sentimento libertário, seu dado de despudoramento moral; a defesa de valores hedonistas e a busca pela beleza e pelo prazer empreendida por nossos autores são os dados mais interessantes, mesmo sob o ponto de vista estético, da produção com a qual lidamos. É o que nos oferece

possibilidade de identificação emocional, nos torna tal literatura deleitante e a faz soar com ares sensuais e minimamente provocativos mesmo depois de quase um século e de tamanhas transformações comportamentais. Como se, a despeito das inumeráveis e por vezes tão pouco sublimes motivações de tais transformações, sempre agradasse ver a figuração de desejos como os de alegria e liberdade ocupando a arte da palavra e seus artifícios.

Bibliografia Geral

ALEXANDRIAN, Sarane: *História da Literatura Erótica* (trad. Ana Maria Scherer e Laurêncio de Mello). Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ARARIPE Jr: *Obra crítica de Araripe Junior*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1970

BANDEIRA, Manuel e ANDRADE, Carlos Drummond (org.): *Rio de Janeiro em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1965.

BARRETO, Lima: *Histórias e Sonhos*. São Paulo: Brasiliense, 1961

BILAC, Olavo: *Obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

_____: “Crônica”. *Cigarra*. Ano 1, número 10 – julho de 1895.

BOSI, Alfredo: *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

BOURCIER, Paul: *História da dança no ocidente* (trad. Marina Appenzeller) São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BROCA, Brito: *A vida literária no Brasil- 1900*. Rio de Janeiro: MEC, 1956.

_____: *Naturalistas, parnasianos e decadistas*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

_____: *Crítica*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1959

CANDIDO, Antônio; et al: *A crônica*. São Paulo: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1992.

CARRAZZONI, André: *Poesia e prosa do cotidiano*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1957.

CARVALHO, José Murilo de; BRANCO, Lúcia Castello; et al.: *Sobre o Pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1988.

- CORREA, Raimundo: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- COSTA, João Cruz: *Contribuição à história das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.
- DIMAS, Antonio: *Tempos Eufóricos*. São Paulo: Ática, 1983.
- DUQUE, Gonzaga: *Graves e frívolos*. Lisboa: Teixeira, 1919.
- DUNCAN, Isadora: *Minha Vida*. (trad. Gastão Cruls). São Paulo: José Olímpio, 1989.
_____ : *Fragmentos autobiográficos* (trad. Lya Luft). Porto Alegre: L&PM, 1996.
- EDMUNDO, Luiz: *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- EURÍPEDES. *Bacas* (trad. Jaa Torrano). São Paulo: Hucitec, 1995.
- FONTES, Joaquim Brasil: *Eros tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- GOMES, Renato Cordeiro: *João do Rio*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- KIRSTEIN, Lincoln: *Nijinsky Dancing*. New York: A.A Knopf, 1975.
- LEVER, Maurice, *Isadora* (trad. Antonio de Pádua Danesi) São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LOUYS, Pierre: *Afrodite*. Paris: Gallimard, 1992.
_____ : *Les Chansons de Bilitis*. Paris: Gallimard, 1990.
_____ : *Três Filhas da mãe* (trad. Denise Coutinho e Michel Colin). Salvador: Ágalma, 2001.

_____: *O amor de Bilitis* (trad. Guilherme de Almeida). Rio de Janeiro: José Olímpio, 1943.

MAGRIEL, Paul: *Nijinsky, Pavlova, Duncan: Tree lives in dance*. New York: Da Capo, 1977.

MALLARMÈ, Stéphane: *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion, 1983.

MESSER, Orna: *João do Rio: Notícias do Dandi*. Dissertação de mestrado. Campinas: s. n., 1989.

MILLAN, Gordon : *Pierre Louys ou le culte de l'amitié*. Aix-en-provence: Pandora, 1979.

NEEDELL, Jeffrey D.: *Belle Époque Tropical* (trad. Celso Nogueira). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NETTO, Coelho: *A Bico de Pena*. Porto: Chardron, 1925

_____: *Às Quintas*. Porto: Chardron, 1924

_____: *Seara de Ruth*. Rio de Janeiro: Moderna, 1898.

NIETZSCHE, Friedrich: *Genealogia da moral* (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____: *Crepúsculo dos ídolos* (trad. A. Mourão). Lisboa: Ed 70, 1985.

_____: *O nascimento da tragédia* (trad. J. Guinsburg). São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

PAES, José Paulo: *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Leonardo: *Footballmania*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

PRADO, Antônio Arnoni: *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PRADO, Paulo: *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RESENDE, André de: “A dança em Paris”. *Kósmos*. Ano 6, número 4 – abril de 1909.

RIBEIRO, João: *Páginas de Estética*. Lisboa: Clássica, 1905.

_____: *Autores contemporâneos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1933.

_____: *Colméia*. São Paulo: Monteiro Lobato e cia, 1923.

_____: *Crítica*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1959.

RIO, João do: *A Alma encantadora das Ruas* (org. Raúl Antelo). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROPA, Eugênia Casini: *Alle Origini della danza moderna*. Bologna: Il Mulino, 1990

SAVINIO, Alberto: *Isadora*. (trad. Alexandre Eulálio) Rio de Janeiro: Taurus, 1985.

SEVCENKO, Nicolau (org): *História da vida privada no Brasil*. v. 3 - *Da belle époque à era do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____: *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVA, Renato Teixeira da; CAPELARI, Márcia R. Naxara e Camilotti, Virginia C. (orgs). *República, Liberalismo e Cidadania*. Piracicaba: Editora Unimep, 2003.

VALLAS, Leon: *Claude Debussy et son temps*. Paris: Albin Michel, 1958.

WHITMAN, Walt: *Cálamo* (trad. José Agostinho Baptista) Lisboa: Assírio e Alvin, 1999.

WINCKELMANN, J. J.: *Reflexões sobre arte antiga*. (trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop). Porto Alegre: Movimento, 1975.

Bibliografia Específica

CARRAZONI, André: “O paganismo do mar”. *Ilustração brasileira*. Ano 8, número 7 – março de 1921.

CUNHA, Tristão da: *Obras de Tristão da Cunha*. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

DUQUE. Gonzaga: *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1995.

FONTES, Martins: *Poesias completas*. São Paulo: Revista dos tribunais, 1936.

_____: *Verão*. Santos: Inst. Escholástica Rosa, 1921.

_____: *A Fada Bom-bom*. Santos: Radium, 1927.

_____: *Vulcão*. Santos: Inst. Escholástica Rosa, 1926.

_____: *Poesia* (Seleção e apresentação de Cassiano Ricardo). Rio de Janeiro: Agir, 1959.

_____: *Terras da Fantasia*. Santos: Inst. Escholástica Rosa, 1933.

_____: *Fantástica*. São Paulo: J. Fagundes, 1936.

LEONI, Raul de: *Luz Mediterrânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1940.

_____: *Trechos escolhidos* (seleção de Luiz Santa Cruz). Rio de Janeiro: Agir, 1961.

_____: *Melhores poemas* (seleção de Pedro Lyra). São Paulo: Global, 2002.

MOREYRA, Alvaro: *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Miccolis, 1923.

_____: *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Divisão de Editoração, s.d.

_____: *As amargas, não...* . Rio de Janeiro: Editora Lux, 1954.

_____: *As amargas, não...* Porto Alegre: IEL, 1989.



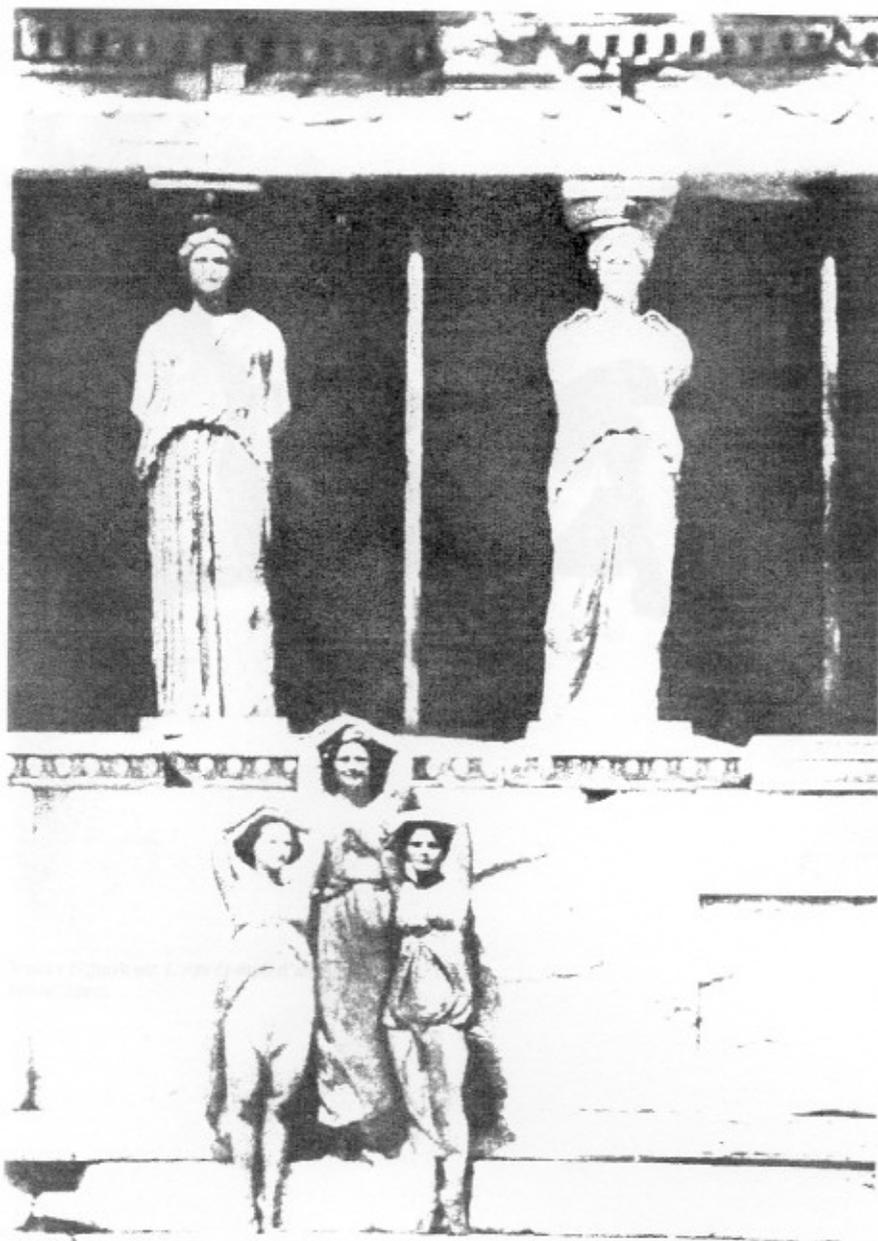
Isadora Duncan. Munique, 1902.

Fonte: Ropa, Eugenia Casini. *Alle Origini della Danza Moderna*. Bologna, Il Mulino, 1990.

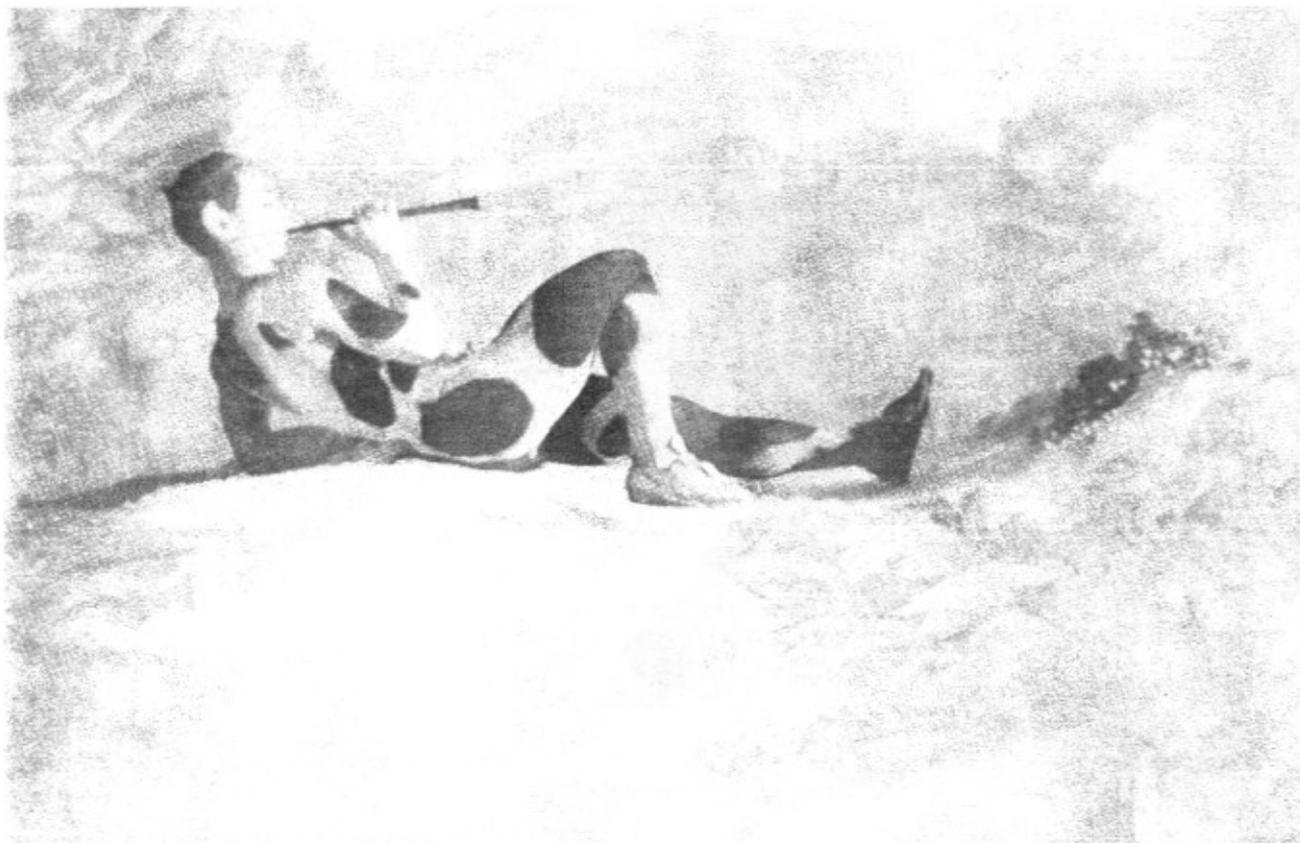


Isadora Duncan no Teatro de Dioniso, 1903.

Fonte: Idem.



Isadora Duncan e discípulas no Parthenon, 1920.
Fonte: Magriel. Paul. *Nijinsk, Pavlova, Duncan*. New York: Da Capo, 1977.



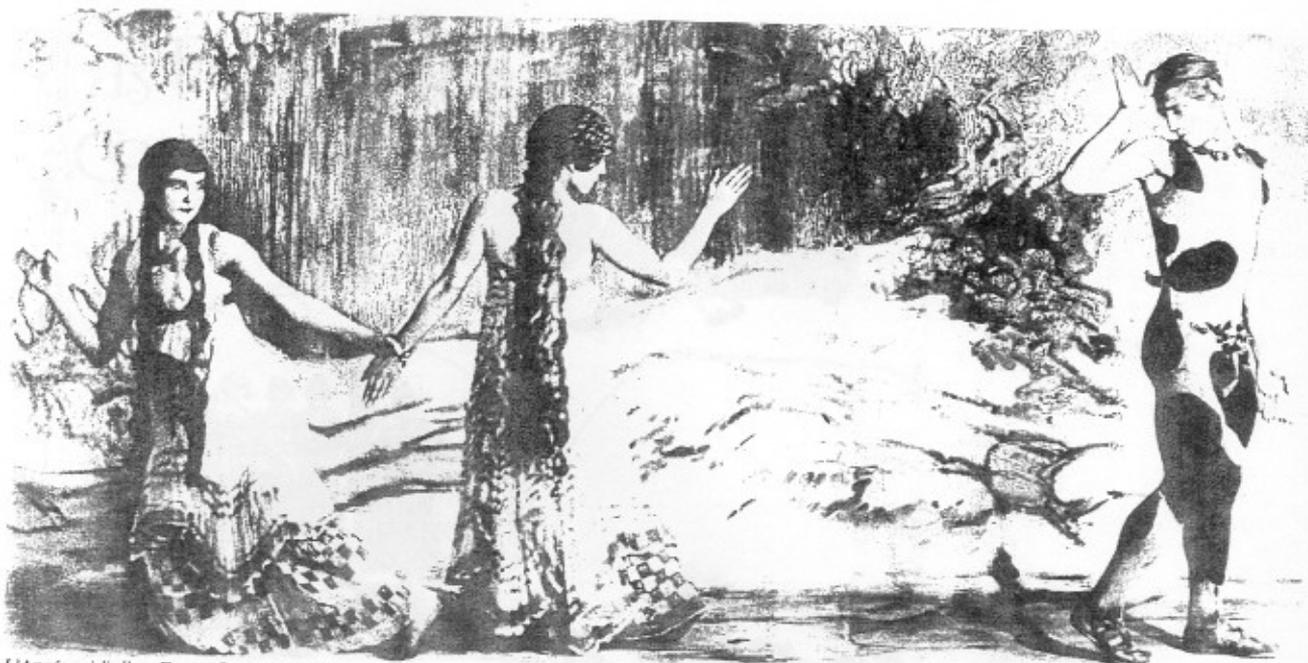
Vaslav Nijinsk em *L'Après-midi d'un Faune*. Paris, 1911.
Fonte: Idem.



Idem.



Idem.



L'Après-midi d'un Faune. Londres, 1912.
Fonte: Kirstein, Lincoln. *Nijinsk Dancing*. New York: A. A. Knopf, 1975.

Illegible text, likely a reference to a source or publication.



Banhistas em Copacabana, 1921.
Fonte: *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, ano 12, número 4 - 22/01/1921.



Sem título, 1922.

Fonte: *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, ano 13, número 15 – 18/04/1922.