



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

O SENTIMENTO PELO SENTIMENTO
O PRIMEIRO FASCÍCULO D'O *CENACULO* EM SEU CONTEXTO SIMBOLISTA

Bárbara Perez

Rio de Janeiro

2020

BÁRBARA PEREZ

O SENTIMENTO PELO SENTIMENTO

O PRIMEIRO FASCÍCULO D'O *CENACULO* EM SEU CONTEXTO SIMBOLISTA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Guerreiro Brito Losso

Rio de Janeiro

2020

Perez, Bárbara.

O sentimento pelo sentimento: o primeiro fascículo d'*O Cenaculo* em seu contexto simbolista / Bárbara Perez. – 2020.

62 f.

Orientador: Eduardo Guerreiro Brito Losso.

Monografia (graduação em Letras habilitação Português – Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 60-62.

1. Simbolismo. 2. *O Cenaculo*. I - Perez / Bárbara. II - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, 2020. III - Título.

Sumário

1. Introdução.....	5
2. Simbolismo e decad(ent)ismo	9
2.1. A polêmica Bourde x Moréas	13
3. <i>O Cenáculo</i>	19
3.1. O 1º fascículo, abril de 1895	20
3.1.1. “O Cenaculo”, Dario Vellozo.....	21
3.1.2. “O modelo”, Silveira Netto	23
3.1.3. “Cyro Velloso”, Julio Pernetta	26
3.1.4. “Excerpto”, Rocha Pombo.....	34
3.1.5. “Psychologia da mulher”, Justiniano de Mello	37
3.1.6. “Germinal”, Emilio de Menezes.....	54
3.1.7. “Anathema”, Antonio Braga.....	56
4. Conclusão	59
5. Referências	60

1. Introdução

Essa monografia surge da reunião dos estudos realizados por mim desde 2018 como parte de Iniciação Científica orientada pelo prof. Eduardo Losso. A Iniciação Científica começou em torno da figura de Dario Vellozo, poeta simbolista paranaense, e, ao longo de sua evolução, passou por outras questões como o que é o Simbolismo, o que seria então o Decadentismo, qual o papel da ascese na poesia simbolista, em especial na de Vellozo, e chegou, mais recentemente, às revistas simbolistas. Dentro delas, especialmente, uma que foi fundada e editada por Dario Vellozo, *O Cenáculo*, objeto ao qual se dedicará especialmente o presente texto.

Escolheu-se aqui empreender uma análise cerrada do primeiro fascículo, visto que analisar todos os números da revista seria um empreendimento muito longo. Acredita-se também no potencial anunciador da primeira edição, como vitrine daquilo que a revista deseja construir. No mais, escolheu-se esse método de análise por haver pouca pesquisa de revista, em especial de leitura integral de um fascículo como um texto coeso, cujas publicações se relacionam e foram selecionadas e ordenadas com objetivos específicos.

Começamos então por discutir o que aqui se entende por Simbolismo e entremos nas disputadas questões acerca de sua nomenclatura e definição. Recorramos então a Anna Balakian em seu clássico *O Simbolismo*. A autora dá três acepções à palavra “simbolismo”. A primeira diz respeito à história da literatura e corresponderia ao momento pós-romântico; a segunda, por sua vez, retoma a artificialidade apontada por muitos críticos literários que veem o movimento como uma “classificação artificial de escritores heterogêneos, separados entre si segundo a nacionalidade, época e gênero literário” (BALAKIAN, 1985, p. 11); e, por fim, a última acepção diz respeito ao que seria a escola literária simbolista francesa, que abordaria a década de 1885 a 1895 e se caracterizaria como um movimento literário que publicava manifestos, patrocinava revistas e atraía poetas para Paris.

Essas três definições tão distintas são indicadores de toda a polêmica que envolve a classificação do Simbolismo enquanto escola literária. O próprio Paul Valéry, poeta simbolista já do século XX, afirma, em seu texto “Existence du Symbolisme”, que “o Simbolismo não é uma Escola”, ao que adiciona: “ao contrário, uma quantidade de Escolas, e

das mais divergentes”¹ (VALÉRY, 1959). É justamente essa ideia do Simbolismo enquanto uma pluralidade de movimentos divergentes que vai acabar se solidificando, ainda que sempre com muitas críticas dos que afirmam que a tal pluralidade não se deve dar a unidade de um único nome, e será esse o conceito aqui compreendido como Simbolismo.

Ainda a respeito dessa unidade/pluralidade, vale mais uma vez citar Valéry, que diz que há três formas de classificar uma obra, clássica, romântica ou realista. No entanto, ao olhar para o que se chama de Simbolismo, nenhuma dessas três classificações parece suficiente e então se tende a criar uma quarta classificação para essas “obras rebeldes”:

Mas como fazer? Nós descobrimos sem esforço que não há nada de comum entre essas duas obras [*Iluminações*, de Rimbaud, e *A tarde de um Fauno*, de Mallarmé]. Ou melhor, não há nada de comum entre elas, a não ser o gesto mesmo que as separa identicamente de nossas três pilhas.² (Id., Ibid.)

Assim, Valéry defende que a única semelhança entre tudo aquilo que se considera simbolista é a de que nenhuma dessas obras pode ser clássica, romântica ou realista, ou ao menos não se enquadra em uma única dessas categorias. Daí sua afirmação de que o Simbolismo não é uma Escola, pois as obras não teriam uma unidade entre si. No entanto, alguns parágrafos depois, diz Valéry: “O que então que os faz unir, já que todos os traços possíveis e positivos – doutrinas, meios, maneiras de sentir e de executar – parecem bastante os afastar uns dos outros? (...) Mas não: há de fato alguma coisa”³ (Id., Ibid.).

Há de fato alguma coisa que une as obras simbolistas. Para Valéry, “essa alguma coisa não reside nos caracteres sensíveis de sua arte. Não há estética simbolista”. E explica: “Nós chegamos a esse paradoxo: um evento da história estética que não se pode definir pelas considerações estéticas”. E segue: “(...) nossos simbolistas tão diversos estavam unidos por uma negação (...) *Eles concordavam dentro de uma resolução comum de renunciar ao*

¹ Tradução minha. Não tendo encontrado tradução para português do texto de Valéry, todas as citações desse texto são traduções minhas. “(...) le Symbolisme n’est pas une École. (...) au contraire, une quantité d’Écoles, et des plus divergentes”.

² “Mais comment faire? Nous découvrons sans peine qu’il n’y a de commun entre ces deux ouvrages. Ou plutôt, il n’y a de commun entre eux, que le geste même qui les separe identiquement de nos trois piles”.

³ “Qu’est-ce donc qui fait unir, puisque tous les traits possibles et positifs – doctrines, moyens, manières de sentir et d’exécuter – semblent plutôt les écarter les uns des autres ? (...) Mais non : il y a quelque chose.”

sufrágio do número: eles desdenhavam a conquista do grande público”. E ainda: “(...) eu vos tenho dito: *a Estética os dividia; a Ética os unia*”⁴ (Id., Ibid.).

A princípio, é interessante notar o paradoxo apontado por Valéry. Muitas vezes, devido à sua pluralidade, o Simbolismo parece ser, de fato, “um evento da história estética que não se pode definir pelas considerações estéticas”. No entanto, não é precisamente essa a posição adotada nesse trabalho e, na realidade, nem pelo próprio Valéry. Mas aguardemos um pouco por essa discussão.

Agora, cabe discutir qual a “Ética” que unia os simbolistas. Segundo Valéry, eles eram unidos por uma negação, negação essa ao grande público. Cassiana Carollo, em seu livro intitulado *Simbolismo e decadismo no Brasil*, vai também fortemente apontar essa questão da rejeição ao grande público, inclusive citando esse mesmo texto de Valéry.

Carollo, no primeiro parágrafo de seu livro, aponta as dificuldades de acesso às fontes bibliográficas como um dos principais problemas do estudo do Simbolismo ao que adiciona posteriormente que “as dificuldades de acesso às fontes participam ou decorrem das próprias teorias do movimento” (CAROLLO, 1980, p. XVII). Ela se refere justamente a essa recusa do grande público apontada por Valéry. Segundo o poeta, ainda em seu texto “Existence du Symbolisme”:

E não somente eles [os simbolistas] se recusam deliberadamente a solicitar a quantidade de leitores (pelo que eles se distinguem dos realistas, grandes amantes das grandes tiragens, muito ávidos por glória estatística e que tinham terminado por mensurar o valor em tonelagem vendida), mas, mais ainda, eles recusam muito claramente o julgamento das pessoas ou dos grupos que estão em posição de influenciar as classes mais distintas.

(...) eles fazem suas revistas, sua edições, sua crítica interior; e eles formam pouco a pouco seu pequeno público de sua escolha (...).

Eles operam uma forma de revolução na ordem dos valores, já que eles substituem progressivamente à noção das obras que solicitam o público, (...) aquela das obras que criam seu público.

(...) o Simbolismo se descobre como uma época de invenções⁵ (VALÉRY, 1959).

⁴ “Nous arrivons à ce paradoxe: un événement de l’histoire esthétique qui ne peut se définir par des considérations esthétique” / “(...) nos symbolistes si divers étaient unis par quelque négation” / “*Ils s’accordaient dans une résolution commune de reconcement au suffrage du nombre*: ils dédaignent la conquête du grand public.” / “(...) je vous ai dit: *l’Esthétique les divisait; l’Éthique les unissait*.” (Grifos no original)

⁵ “Et non seulement ils se refusent délibérément à solliciter la quantité des lecteurs (par quois ils se distinguent des réalistes, grands amateurs de gros tirages, très avides de gloire statistique, et qui avaient fini par mesurer la valeur au tonnage vendu), mais, davantage, ils récuse tout aussi nettement le jugement des personnes ou des groupes qui sont en possession d’influencer les classes les plus distinguées. (...) ils se font leurs

A dificuldade de obter acesso às fontes simbolistas decorre justamente dessa ideia de recusa ao grande público, que é a tal negação que Valéry considera a “Ética” que une os simbolistas. No trecho citado, Valéry afirma que os simbolistas se diferenciam dos realistas, pois estes mensuram “o valor em tonelagem vendida”. O poeta aponta os realistas como comerciantes, praticamente mercenários, que avaliariam suas obras pela tonelagem em que são vendidas. Atenção aqui à utilização da palavra tonelagem (*tonnage*), extremamente técnica e ligada ao mundo do transporte e comércio de mercadorias, que coloca então, de maneira bastante pejorativa, os livros escritos com intenção de venda como mercadorias a serem vendidas por peso, por tonelada. É a essa ideia de “literatura por peso” que os simbolistas se opõem.

Nessa lógica, conforme ressalta Carollo, o livro simbolista é espaço de significação, concebido com requintes, dimensões especiais, iluminuras, tipografias especiais, cores, ilustrações, papéis especiais, de forma geral, livros, em sua dimensão material, luxuosos assim pensados, pois não se destinam ao grande público e podem então ser impressos em tiragens mínimas, como um caso citado também por Carollo, o do livro *Tragipoemas*, de Freitas Vale, que possuiu uma tiragem de 20 livros (CAROLLO, 1980, p. XVII).

Dessa forma, citando a autora de *Simbolismo e Decadismo no Brasil*, “da preocupação sistemática com a busca do ‘raro’ ao livro tornado raridade percorre-se um espaço diminuto” (Id., *Ibid.*, p. XVII). Daí justamente a ideia de Valéry de obras que não solicitam o público, mas sim que criam seu próprio público, público esse extremamente seletivo que são as poucas pessoas que terão acesso aos livros-raridade. Por isso mesmo, é tão significativa a observação do poeta de que os simbolistas “fazem suas revistas, suas edições, sua crítica interior”. Ao formarem “seu pequeno público de sua escolha”, o que os simbolistas estão fazendo é justamente legar a eles mesmos suas publicações e críticas, eles escrevem e eles se leem, “recusam muito claramente o julgamento das pessoas ou dos grupos que estão em posição de influenciar as classes mais distintas”.

Justamente dessa postura dos simbolistas de recusa à “grande crítica” e circulação majoritária em pequenos grupos, surge a ideia de *cénacle*. Cenáculo, nesse contexto, vem da palavra francesa *cénacle* que vinha sendo utilizada a fim de designar esse grupo de poetas

revues, leur éditions, leur critique intérieure ; et ils se forment peu à peu ce petit public de leur choix (...) Ils opèrent une sorte de révolution dans l'ordre des valeurs, puisqu'ils substituent progressivement à la notion des oeuvres qui sollicitent le public, (...) celles des oeuvres qui créent leur public. (...) le Symbolisme se découvre comme une époque d'inventions”.

decadentes e/ou simbolistas que produziam na época. A palavra originalmente designava o local bíblico da Última Ceia e, por extensão, acabou significando reunião de pessoas com afinidades em comum, o que, tanto por seu caráter místico-esotérico, quanto por serem um grupo fechado com ideias em comum, levou os simbolistas a serem identificados por tal alcunha. Essa é palavra que será então utilizada por quatro poetas, Dario Vellozo, Silveira Netto, Julio Pernetta e Antonio Braga, para intitular a revista mantida por eles de 1895 a 1897, *O Cenáculo*.

Dessa forma, essa introdução se encerra deixando as características estéticas do simbolismo para serem discutidas conforme se analisam as obras que, por sua vez, serão analisadas dentro do conjunto das publicações da revista *O Cenáculo*. Antes de passarmos a isso, no entanto, valem algumas reflexões acerca das diversas nomenclaturas que procuravam identificar o Simbolismo.

2. Simbolismo e decad(ent)ismo

Valéry inicia seu aqui já citado ensaio “Existence du Symbolisme” da seguinte forma:

O próprio nome de *Simbolismo* é já um enigma para *muitas pessoas*. Ele parece feito para excitar os mortais a se atormentarem o espírito. Eu conheci os que meditavam sem fim sobre essa pequena palavra de *símbolo*, à qual eles atribuíam uma profundidade imaginária, e da qual eles tentavam precisar a misteriosa ressonância. Mas uma palavra é um abismo sem fundo.⁶ (VALÉRY, 1959).

Fica então evidente, já de início, a polêmica que cerca a nomenclatura do movimento. Enquanto Valéry acredita que uma palavra seja “um abismo sem fundo”, e a discussão acerca da nomenclatura, pouco importante, apresentemos aqui as visões de alguns desses “que meditavam sem fim” sobre essa questão.

O ponto de partida será, evidentemente, Cassiana Carollo, que desde o título de seu livro, *Decadismo e Simbolismo no Brasil*, já deixa clara sua preocupação com o nome do movimento que estuda. Inicialmente é importante notar que Carollo considera o

⁶ “Le seul nom de *Symbolisme* est déjà une énigme pour *mainte personne*. Il semble fait pour exciter les mortels à se tourmenter l’esprit. J’en ai connu qui méditaient sans fin sur ce petit mot de *symbole*, auquel ils attribuaient une profondeur imaginaire, et dont ils essayent de se préciser la mystérieuse résonance. Mais un mot est un gouffre sans fond.” (Grifos no original)

Decadentismo uma fase inicial do movimento que virá a se denominar, em fase posterior, Simbolismo. Sobre a primeira fase, começa afirmando:

Em primeiro lugar, cumpre distinguir e assinalar um sentimento de “decadência” que invade a Europa no final do século, fruto da descrença na ideia do progresso ou de soluções de ordem cientificista, acompanhado de uma visão derrotista da evolução histórica, atingindo os valores sociais e morais.

Esta primeira “decadência” deve ser entendida como um fenômeno que precede às manifestações artísticas e literárias, sendo, portanto, um modo de sentir a vida em seus mais variados campos. (CAROLLO, 1980, p. 4-5)

Assim, o Decadentismo não é somente um movimento literário, mas “um modo de sentir a vida em seus mais variados campos”, que então, na Europa, passa por um profundo sentimento de decadência em diversas áreas, especialmente no que diz respeito aos valores sociais. Assim, conforme continua Carollo, a estética literária decadentista “caracteriza-se desde logo pela morbidez nevro-pática, pela busca de mistério e sensações requintadas apreendidas nas mais variadas formas de evasão” (Id., Ibid., p. 6) e ainda:

Arte pessimista, a arte decadista explica-se, sobretudo, na transposição de uma cosmovisão para um conceito de poeta e de poesia, onde confluem a noção de “poeta maldito” e de predestinação estética resultantes da revolta contra o menosprezo da sociedade burguesa pelos valores espirituais e artísticos. (Id., Ibid., p. 6)

Por outro lado, com o simbolismo, “o mistério-bizarro dos decadentes será substituído pelo hermetismo” (Id., Ibid., p. 7), sendo a nova fase portadora de uma

Estética marcada pela teorização e, por isso [*sic*] mesmo sistematizada numa doutrina, longe de transpor conceitos existenciais para o plano da poética, o simbolismo, interessado em indagações mais intensas sobre a existência humana e o mundo moderno, desencadeará sua revolução em termos de teoria da linguagem. (Id., Ibid., p.7)

Assim, o Decadentismo seria uma fase inicial de manifestação artística de um sentimento que se apresentava em diversos campos da vida social europeia daquele momento. O movimento é então marcado pelo pessimismo, o poeta maldito enquanto aquele que deliberadamente escolhe os valores espirituais e artísticos em revolta ao desprezo que a sociedade burguesa mostra por esses valores. Assim, são típicos desse movimento estético, como apontado por Carollo, a morbidez, a busca do mistério e as mais variadas formas de

evasão, evasão essa muitas vezes tematizada pela ascese, a ser discutida posteriormente neste trabalho.

O Simbolismo, então como fase posterior, não seria necessariamente “misterioso-bizarro”, mas sim “apenas” hermético, no sentido de que o hermetismo não denotaria sempre o místico e o pessimista, mas apenas o que não se acessa facilmente, o que se faz distante e inacessível. Assim, aponta Carollo, o Simbolismo seria marcado pela teorização, sistematizando indagações sobre a existência e o mundo. A ideia é a de uma arte que procura mais indagar e renovar por meio das experimentações, do que se revoltar e resgatar valores em vias de serem esquecidos, como faria então o Decadentismo.

No entanto, é interessante notar que essa divisão entre um momento inicial de Decadentismo e um posterior de Simbolismo não é ponto de acordo entre críticos e nem, especialmente, entre os próprios poetas. Valéry, nesse sentido, afirma que “quanto aos homens mesmo que receberam e recebem ainda o belo título de ‘Simbolistas’, (...) eles mesmos nem jamais pegaram esses nomes para eles, nem jamais fizeram dele o uso ou o abuso que dele se fez no tempo que seguiu o tempo deles”⁷ (VALÉRY, 1959).

Assim, segundo Valéry, a catalogação em escolas não vem dos próprios poetas, mas sim da crítica, fazendo do uso dessas nomenclaturas muitas vezes mesmo um abuso. O poeta Jean Moréas, que reivindica, em 1885, a nomenclatura “simbolistas” para os poetas do movimento, tem argumentação semelhante à de Valéry quando afirma, em seu manifesto simbolista, publicado em 1886, que a crítica possui uma mania incurável de etiquetagem, implicando que é apenas a crítica que cria os problemas de nomenclatura, não os poetas em si. No entanto, mesmo assim, Moréas reivindica uma nomenclatura para o movimento, validando então a discussão que aqui se apresenta a esse respeito.

Nesse espírito, cabem algumas considerações finais sobre o conceito de Decadismo. Salta aos olhos que Carollo utilize “Decadismo” e não “Decadentismo”⁸, optando por essa palavra que nem mesmo consta no vocabulário da Língua Portuguesa. Tal nomenclatura também não aparece, por exemplo, no *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, que, por oposição, contém a entrada “Decadentismo”, colocando-a em forte relação com o

⁷ “(...) quant aux hommes mêmes qui ont reçu et reçoivent encore le beau titre de « Symbolistes », (...) n’ont eux-mêmes ni jamais pris ce nom pour eux, ni jamais fait de lui l’usage ou l’abus qu’on en fit dans le temps qui suivit leur temps.”

⁸ Até este momento neste trabalho, ambos os termos vinham sendo empregados de forma sinônima.

movimento simbolista, visto que se lê apenas: “DECADENTISMO – V[eja]. SIMBOLISMO” (MOISÉS, 1974, p. 137). Dessa forma, soa curiosa a opção de Carollo por tal termo.

A escolha da autora, no entanto, é justificada por ela mesma em seu livro. Anatole Baju, poeta simbolista francês, em texto publicado em seu jornal *Le décadent littéraire* no dia 20 de novembro de 1886 e intitulado “O Decadismo”, cunhou o termo. Carollo então recorre à carta enviada por Verlaine a Baju, também publicada no *Le décadent*, em 1 de janeiro de 1888, em que o poeta congratula Baju pelo que chama de “uma palavra de gênio”:

Isso aqui [o neologismo “Decadismo”], uma maravilha sua, meu caro! Um mestre vocábulo (...). “Decadismo é uma palavra de gênio, um trabalho divertido e que permanecerá na história literária, esse barbarismo é um miraculoso letreiro. Ele é curto, cômodo, ‘à mão’, *handy*, *afasta precisamente a ideia rebaixadora de decadência*, soa literário sem pedantismo (...)”⁹. O membro da frase sublinhado nessa passagem determina bem, eu creio, isso que nós entendemos, você e eu, no Decadismo, que é propriamente uma literatura iluminadora em um tempo de decadência, não para caminhar nos passos de sua época, mas sim “ao contrário”, para se insurgir contra, reagir pelo delicado¹⁰ (VERLAINE, 1888, p. 5-6. Grifos no original).

Carollo afirma que “optamos pelo termo defendido por Verlaine exatamente pela distinção que o mesmo propõe” (CAROLLO, 1980, p. 5). Essa distinção refere-se ao final da passagem acima citada, em que o Decadismo seria “uma literatura iluminadora em um tempo de decadência, não para caminhar nos passos de sua época, mas sim ‘ao contrário’, para se insurgir contra”. O termo “Decadismo” viria então despido de seu significante decadente que concordaria com os tempos de decadência que se vivia e, só assim, não mais concordando com a atmosfera social em que se incluía, poderia então se insurgir contra ele. Não decair junto com a sociedade, mas iluminá-la, retirá-la da decadência em que se encontrava.

Vê-se, pela própria escolha de Carollo, motivada por Baju e Verlaine, que a palavra “Decadentismo” dificilmente agradava os autores, mesmo aqueles que a assumiram, como o próprio Baju que, tendo um jornal intitulado *Le décadent littéraire*, “O decadente literário, ainda assim cunhou a palavra “Decadismo”, desviando-se do “Decadentismo”. Não apenas não agradava os autores, mas o termo também não era propriamente capaz de transmitir com

⁹ O trecho está entre aspas, pois é citação de Verlaine de um texto também escrito por ele. Trata-se de uma biografia de Anatole Baju publicada no jornal *Les Hommes d’Aujourd’hui*, mantido pela livraria Vanier. Infelizmente, não pude encontrar a edição contendo essa biografia para adicionar ao presente trabalho.

¹⁰ Tradução minha. O texto original pode ser acessado virtualmente: VERLAINE, Paul. Lettre au « décadent ». **Le décadent littéraire**. Paris, p. 5-6, 1 jan. 1888. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200162h/f5.item>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

precisão o que se entendia pelo novo movimento literário, como sito acima, não apenas uma manifestação literária da decadência geral, mas uma resposta a ela.

Assim, a fim de encerrarmos essa discussão neste trabalho, apresentaremos uma conhecida polêmica entre os termos “Decadentismo” e “Simbolismo” protagonizada por dois poetas, Paul Bourde e Jean Moréas, a fim de clarificar ainda mais as discussões acerca dessas nomenclaturas e também justificar a escolha deste trabalho por utilizar majoritariamente apenas “Simbolismo”.

2.1. A polêmica Bourde x Moréas

Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários*, ao definir o Simbolismo, remete a uma polêmica entre as nomenclaturas “Decadentismo” e “Simbolismo” que teria sido protagonizada pelos escritores Paul Bourde e Jean Moréas:

Em 1885, Paul Bourde oferece, no artigo “*Les décadents*”, publicado em *Le Temps*, um testemunho crítico, a que Jean Moréas (1856-1910) replica no mesmo ano: este propõe o vocabulário “simbolista” para substituir “decadente”. Organizam-se duas hostes, pró-decadentes e pró-simbolistas, que se digladiam nos meses subseqüentes, até que Jean Moréas vem a público, em *le Figaro Littéraire* de 18 de setembro de 1886, com um manifesto que define e impõe o movimento, cuja irradiação internacional se processa a partir dessa data. (MOISÉS, 2004, p. 420-421)

Tal polêmica é também apontada por Cassiana Carollo em seu *Simbolismo e Decadismo no Brasil*:

O epíteto “simbolista” circula entre os autores e críticos desde 1880, porém equivalendo a decadente. A partir de 1885 o vocábulo será reivindicado com função caracterizadora de um grupo ou tendência, quando Moréas no artigo “*Les décadents*” reage às críticas de Paul Bourde (...) caracterizadas pelo ataque mordaz. (CAROLLO, 1980, p. 4)

Assim, analisemos mais de perto essa polêmica, começando pelo final. “Um manifesto literário”, assim o jornal *Le Figaro* encabeça o texto de Jean Moréas não sem uma nota introdutória:

Há dois anos, a imprensa parisiense tem se ocupado bastante de uma escola de poetas e prosadores ditos “decadentes”. (...) Sr. Jean Moréas, um dos mais em vista entre esses revolucionários das letras, formulou, sob nossa demanda, para os leitores do Suplemento, os princípios fundamentais da nova forma de arte. (MORÉAS, 1886)¹¹

Nesses dois anos em que a imprensa se ocupou desses poetas, Paul Bourde, escritor e jornalista da época, insistiu na expressão “decadentes” para os designar e Jean Moréas, um desses decadentes, em resposta a Bourde, propôs que eles não fossem chamados assim, mas sim de simbolistas. A polêmica se deu via colunas de jornal: em 6 de agosto de 1885, Bourde escreveu no *Temps* o artigo “Os poetas decadentes”, texto longo que critica o movimento. Cinco dias depois, no jornal *Le XIXe siècle*, Moréas publica uma resposta intitulada “Os decadentes” e reivindica a alcunha de simbolista.

Em 16 de setembro de 1886, aproximadamente um ano depois, o jornal *Le Figaro* afirma ter pedido a Moréas que formulasse “os princípios fundamentais da nova forma de arte”. Ele o fez em manifesto intitulado “O Simbolismo”:

Como todas as artes, a literatura evolui: evolução cíclica com os regressos estritamente determinados e que se complicam das diversas modificações trazidas pela marcha do tempo e pelas transformações dos meios. Seria supérfluo fazer observar que cada nova fase evolutiva da arte corresponde exatamente à decrepitude senil, ao inelutável fim da escola imediatamente anterior. (...) É que toda manifestação de arte chega fatalmente a se empobrecer, a se esgotar; então, de cópia em cópia, de imitação em imitação, o que foi pleno de seiva e de frescor se resseca e se encolhe; o que foi o novo e o espontâneo se torna o clichê e o lugar-comum.

Assim, o romantismo, após ter soado todos os tumultuosos sinos da revolta, após ter tido seus dias de glória e de batalha, perdeu sua força e sua graça, abdicou suas audácias heroicas, se fez arrumado, cético e pleno de bom senso, durante a honorável e mesquinha tentativa dos Parnasianos, ele esperou pelo falacioso renovado, depois finalmente, como um monarca que caiu na infância, ele se deixou depositar pelo naturalismo ao qual não se pode conceder seriamente mais que um valor de protesto, legítimo, mas mal planejado, contra os enfados de quaisquer romancistas então na moda. (MORÉAS, 1886)

¹¹ As citações dos três textos discutidos nesse capítulo são traduções livres minhas. Os textos originais podem ser consultados virtualmente no site da Gallica, a biblioteca digital da Biblioteca Nacional da França.

BOURDE, Paul. Les poètes décadants. **Temps**, Paris, 06 ago 1885. *Courrier Littéraire*, p. 3. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k230746x/f3.item>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

MORÉAS, Jean. Les Décadants. **Le XIXe siècle**, Paris, p. 3, 11 ago 1885. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75606893/f3.item>>. Acesso em 23 jun. 2020.

MORÉAS, Jean. Le Symbolisme. **Le Figaro**, Paris, 18 set. 1886. *Supplément littéraire*, p. 150-151. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f2.item>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

O autor então se refere à decadência do Romantismo, que teria gerado uma lacuna que precisava ser preenchida. No entanto, nem o Parnasianismo, nem o Naturalismo teriam sido capazes de preenchê-las: o primeiro por ser uma renovação falaciosa, que não teria efetivamente renovado nada, mas apenas disfarçado o que já existia, e o segundo por ter mais valor de protesto do que de arte, no sentido de que, como ressaltado pelo próprio Moréas, “como um monarca que caiu na infância”, o naturalismo tem sua força apenas no seu surgimento enquanto protesto, mas não consegue se manter propriamente como uma forma de arte, é “legítimo, mas mal planejado”. Evidentemente, essa lacuna só poderia ser preenchida pelo Simbolismo. Segue a argumentação do autor:

Uma nova manifestação de arte era então esperada, necessária, inevitável. Essa manifestação, incubada há muito tempo, acaba de eclodir. E todas as facetas inofensivas da alegria da imprensa, todas as inquietudes da crítica séria, todo o mau humor do público surpreso em seus rebanhos de ovelhas indiferentes apenas confirmam cada dia mais a vitalidade da revolução nas letras francesas, essa revolução que os juízos apressados assinalaram, por uma inexplicável antinomia, como decadência. (Id., Ibid.)

Nesse trecho, Moréas faz referência à sua polêmica com Paul Bourde. De maneira geral, a referência está expressa em “todas as facetas inofensivas da alegria da imprensa”, que foi a maior beneficiada pela discussão, já que ela deve ter influenciado positivamente na venda de jornais. No entanto, há referência quase direta ao texto de Bourde do ano anterior e à resposta a ele dada pelo próprio Moréas. Ao mencionar “todas as inquietudes da crítica séria”, o autor retoma o início de seu texto anterior, em que classifica Bourde como um escritor sério: “Há dois meses, a imprensa se ocupa muito, a propósito de uma agradável paródia, de certos poetas que se qualifica arbitrariamente de ‘decadentes’; e eis que um escritor sério, Sr. Paul Bourde, os dedica, no Temps de 6 de agosto, um estudo bastante longo” (MORÉAS, 1885).

Apresentemos então alguns pontos desse estudo tão longo de Bourde, que, a princípio, pode parecer mais curioso do que dono de uma opinião necessariamente negativa sobre o movimento: “nós desejaríamos tentar por nossa vez um reconhecimento desse grupo curioso que encarna as tendências mais excêntricas da poesia francesa da no ano da graça de 1885” (BOURDE, 1885). No entanto, já na frase seguinte, o objetivo do texto começa a se deixar entrever: “Enquanto o naturalismo tenta em vão cortar as asas da fantasia e guardar a imaginação a chave, a fantasia se afunda no país dos sonhos de um voo louco e na imaginação vagabunda dos mais estranhos caminhos” (Id., Ibid.)

Se, a princípio, o Naturalismo é criticado por tentar em vão acabar com a fantasia, ela, por sua vez, é também criticada, como fica claro ao se observar como é caracterizada: “voo louco” e “imaginação vagabunda”. Bourde então revela sua verdadeira opinião:

Quando os poetas, reunidos no mezanino de Lemerre há uns vinte anos, votavam a admissão de seus versos na coletânea do Parnaso, quem lhes teria dito que um dia viria quando esse estranho versejador, que se erguia como um espantalho, por pose, para consternar o burguês, teria um dia seus discípulos em maior parte burgueses eles mesmos, vulgares e completamente antiquados. Não somente Sr. Mallarmé encontrou uns leitores que o compreendem, o que já é uma prova bem convincente da infinita bondade de Deus, mas ele encontrou uns admiradores tanto mais fanáticos quanto mais inacessível eles sentem que o objeto de sua admiração está. (Id., Ibid.)

O poeta simbolista é então classificado como um “estranho versejador, que se erguia como um espantalho” em meio a outras tendências, como o Parnasianismo. Esses poetas seriam então “vulgares e completamente antiquados”. E finalmente a crítica a Mallarmé, que se configura como o tom geral do texto, que vai atacar individualmente uma série de autores, se torna evidente. Diz-se que o fato de Mallarmé possuir leitores que o compreendem é “prova bem convincente da infinita bondade de Deus”, deixando claro, de maneira absolutamente irônica, que a obra malarmaica não teria qualidade suficiente para gerar leitores e que a existência deles só poderia ser um milagre. Ainda sobre esses leitores, Bourde afirma que eles são “tanto mais fanáticos quanto mais inacessível eles sentem que o objeto de sua admiração está”, implicando que a poesia de Mallarmé seria de fato tão hermética e inacessível que só justificaria ter leitores que, fanaticamente, adorassem essa inacessibilidade, em outras palavras, leitores que também não acessassem a obra, implicando, por sua vez, que nem os próprios leitores fanáticos de Mallarmé seriam capazes de compreendê-lo.

Ressaltamos aqui mais duas acusações diretas de Bourde aos indivíduos simbolistas, a primeira referente a Jean Moréas e que enfatiza o tom irônico da “bontade de Deus” da última citação:

todas as depravações sábias das sociedades apodrecidas têm naturalmente a sedução das coisas raras para o decadente que horroriza os simples amores compreendidos por todo mundo. Ele os tempera de religião, pois é católico. Primeiro, se não se tivesse Deus, seria impossível blasfemá-lo e apimentar seus prazeres pela ideia do pecado. Em seguida, sem Deus, não se saberia ter Satã; e, sem Satã, é impossível ser satânico, o que é essencialmente a maneira de ser do decadente. (Id., Ibid.)

E sobre o simbolista em geral, diz ainda:

Se a natureza cega se obstina a fazer circular em suas [do simbolista] veias um sangue banalmente vigoroso, ele recorreu à seringa de Pravaz para obter o estado mórbido que lhe convém. Então “os esplendores dos sonhos transcendentais” se abrem perante ele, ele arranja extaticamente uma existência fictícia à sua vontade. (Id., Ibid.)

A esses dois comentários específicos, Moréas responde:

Que Sr. Bourde se tranquilize; os decadentes se preocupam bem pouco em beijar os lábios pálidos da deusa Morfina; eles ainda não mordiscaram o feto sangrento; eles preferem beber nas garrafas ambulantes do que no crânio da avó deles, e eles têm o hábito de trabalhar durante as sombrias noites de inverno e não de conhecer o diabo para proferir, durante o Sabá, abomináveis blasfêmias mexendo as caudas vermelhas e as hediondas cabeças de boi, de asno, de porco ou de cavalo. (MORÉAS, 1885)

Bourde então acusa os simbolistas de serem usuários de drogas ou satanistas, acusações bastante comuns feitas a eles. Tais acusações ficam claras ao afirmar que “sem Satã, é impossível ser satânico, o que é essencialmente a maneira de ser do decadente” e que o poeta “recorreu à seringa de Pravaz para obter o estado mórbido que lhe convém”. A tais acusações, Moréas responde em tom irônico. Afirma que os simbolistas não se preocupam “em beijar os lábios pálidos da deusa Morfina”, de forma a não negar veemente um eventual uso de substâncias químicas, porém, ressaltando que elas não lhes seriam essenciais. Afirma também que os poetas “ainda não mordiscaram o feto sangrento”, ênfase na palavra “ainda”, que dá o tom de ironia ao que seria um ato absolutamente grotesco, possivelmente ligado ao satanismo, que o poeta evidentemente não realizou e ainda diz que “eles preferem beber nas taças do que no crânio da avó deles”.

Ainda sobre essa citação, cabe ressaltar que Moréas afirma que os simbolistas têm “o hábito de trabalhar durante as sombrias noites de inverno e não de conhecer o diabo”. Essa afirmação traz em si a reivindicação, já há algum tempo feita, da poesia enquanto trabalho e não inspiração. Nesse caso, é interessante, pois o autor não nega uma inspiração divina, como em geral precisam negar aqueles que militam por uma poesia que deriva do trabalho poético e não das musas, mas sim uma inspiração diabólica, pois é disso que é acusado: os simbolistas não escrevem sobre a influência de Satã e nem de drogas. Escrevem porque são poetas e esse é seu trabalho.

Vejamos então uma crítica de Bourde à poesia simbolista em si e não aos indivíduos que a produziam:

A natureza, a flor, o pássaro, a mulher, sendo os lugares comuns inevitáveis de toda poesia, ele [o simbolista] terá cuidado de os tornar irreconhecíveis à odiosa massa. Se uma floresta entra nos seus versos, que ela não seja verde; azul, eis uma cor decadente para uma floresta. Uma flor lá não saberia figurar a não ser na condição de ter um nome novo, singular e sonoro, o cyclamen, o corylopsis. Os lótus, mesmo que já fortemente empregados anteriormente, lhe são contudo ainda permitidos porque se deve fazer a viagem das Índias para os ver. É evidente que, se uma flor escorre venenos, ela tem direito a um lugar de benefício. Os pássaros também devem ser exóticos. (BOURDE, 1885)

Conforme trecho já aqui citado do manifesto de Moréas: “(...) o mau humor do público surpreso em seus rebanhos de ovelhas indiferentes apenas confirmam cada dia mais a vitalidade da revolução nas letras francesas”. O fato de que o público, referido como “rebanhos de ovelhas indiferentes”, desgosta da nova tendência, o Simbolismo, faz com que o movimento, para os próprios simbolistas, se confirme ainda mais. É exatamente isso que Bourde acaba por fazer nesse trecho. Ele aponta uma espécie de ressignificação simbolista que de fato ocorre e é muito influenciada pelas correspondências baudelairianas. De fato, é mais provável que a floresta simbolista seja azul do que verde, os nomes “singulares e sonoros” de flores são preferidos assim como as espécies exóticas da fauna e da flora. Tais decisões estéticas não são motivadas pelo desejo de tornar os poemas “irreconhecíveis à odiosa massa”, mas o público massificado é também evitado pelos simbolistas. Dessa forma, numa tentativa de criticar o Simbolismo, Bourde acaba por apontar muitas de suas características deliberadamente mantidas, de forma que a própria crítica perde sua força.

Ainda assim, Moréas comenta em seu texto-resposta:

Os pretendidos decadentes buscam antes de tudo na sua arte o puro Conceito e o eterno Símbolo. (...) Mas o que Sr. Bourde critica mais amargamente nos decadentes é a *obscuridade* de sua obras. Consultemos então sobre esse assunto Edgar Poe: “Duas coisas são eternamente necessárias: a primeira, uma certa soma de complexidade, ou mais propriamente, de combinação; a outra, uma certa quantidade de espírito sugestivo (...)”. (MORÉAS, 1885)

Bourde não compreendeu, ou não se propôs a compreender, a nova proposta e chamou-a decadente. O obscurantismo era desejado pelos novos poetas que não se inspiravam em alucinógenos, mas nas leituras que tinham, como de Poe, conforme fica claro pela citação de Moréas do conhecido ensaio *Filosofia da composição*, que defendia a complexidade e o espírito sugestivo como essenciais ao seu conceito de literatura. Assim, muito mais assumindo

as acusações feitas por Bourde como características deliberadamente buscadas pelo Simbolismo do que efetivamente se defendendo dessas acusações, Moréas afirma:

Os poetas decadentes – a crítica, já que sua mania de etiquetagem é incurável, poderia os chamar mais justamente de *simbolistas* – que Sr. Bourde içou com uma mão cortês são: Srs. Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Laurent Tailhade, Charles Viguier, Charles Morice e o signatário deste artigo. (Id., Ibid.)

Moréas então não escolhe negar o que se diz dos poetas, mas, pelo contrário, afirmar sistemática e orgulhosamente. Dessa forma então, assina sua resposta juntamente a outros cinco poetas que então se chamam simbolistas e não mais decadentes.

3. O Cenáculo

Revistas literárias são testemunhos da vida cultural de sua época e contexto. Estudando-as, é possível perceber tendências estéticas e sociais, contribuindo para uma compreensão mais profunda não só do meio literário, mas, principalmente, das obras e autores, tendo sempre em mente que, na maioria das vezes, era nas revistas que diversos textos eram publicados pela primeira vez.

O Cenáculo foi uma importante revista simbolista de primeira geração, publicada de 1895 a 1897 no Paraná e fundada por quatro poetas e pensadores. São eles: Dario Vellozo, Silveira Netto, Julio Pernetta e Antonio Braga. Quatro poetas e intelectuais que se encontram no Paraná no fim do século XIX imbuídos dos ares desse *fin de siècle* e de todas as suas propostas de renovações artísticas e estéticas.

Dario Vellozo (1869-1937) era carioca, tendo se mudado para Curitiba aos dezesseis anos, onde, além de ter se consolidado como poeta, trabalhou como tipógrafo, foi membro de diversas revistas, especialmente literárias, e fundou, em 1909, inspirado no grego Instituto de Pitágoras, o Instituto Neo-Pitagórico, existente até hoje e utilizado como base para essas informações biográficas. Silveira Netto (1872-1942), segundo sua biografia no site da Biblioteca Nacional, contrariamente a Vellozo, nasceu em Curitiba e morreu no Rio de Janeiro. Estudou Belas Artes, era ilustrador e frequentava o círculo de críticos e poetas simbolistas carioca. Julio Pernetta, por sua vez, nasceu no mesmo ano que Dario Vellozo, mas

viveu menos que ele, tendo falecido em 1921. Segundo a Biblioteca Digital de Literaturas de Língua Portuguesa, da UFSC, foi “contista, poeta, cronista, conferencista, polemista, jornalista, funcionário público, membro da Academia Paranaense de Letras e membro-fundador do Centro de Letras do Paraná”. Sobre Antonio Braga, Andrade Muricy o inclui no grupo de simbolistas curitibanos no segundo volume de seu Panorama do movimento simbolista brasileiro, mas faz a seguinte ressalva: “era parnasiano e não participou do movimento” (1987, p. 1256).

Biograficamente introduzidos, comprova-se que todos estavam envolvidos com o meio das artes e das publicações e, assim, também com as novas tendências estrangeiras. Formavam portanto o que se poderia chamar de um cenáculo que, como já dito na introdução deste texto, vem da palavra francesa *cénacle* que vinha sendo utilizada a fim de designar os grupos de poetas simbolistas que produziam na época. Significando simultaneamente o local bíblico da Última Ceia e, por extensão, reunião de pessoas com afinidades em comum, não só pela referência direta ao Simbolismo francês, mas também pelo caráter relativamente polissêmico da palavra, a revista *O Cenáculo* é, desde seu título, simbolista, pois, segundo Anna Balakian, é justamente a polissemia um dos principais aspectos da estética simbolista. Citando Bowra, afirma a autora que, no Simbolismo, “quase toda palavra é um símbolo e é usada não em seu sentido comum, mas em associação com aquilo que ela evoca de uma realidade situada além dos sentidos” (BOWRA apud BALAKIAN, 1985, p. 12). Assim, o título da revista não significa apenas “reunião de pessoas de interesses afins” ou mesmo uma relação direta com a alcunha dos poetas franceses, mas, além de ter esses dois significados simultaneamente, também evoca um evento bíblico de grande importância, configurando essa realidade da palavra simbolista que vai além dos sentidos.

3.1. O 1º fascículo, abril de 1895

Devido à extensão relativamente limitada que se espera de um trabalho monográfico de conclusão de graduação e ao tipo de análise cerrada das obras que aqui se deseja realizar, escolheu-se analisar no presente trabalho apenas o primeiro fascículo da revista. Ele foi publicado em abril de 1895 e é composto por sete textos: o editorial, “O Cenaculo”, um poema de Silveira Netto, “O modelo”, uma biografia de Cyro Velloso, um trecho de um poema de Rocha Pombo intitulado, na revista, “Excerpto”, um ensaio de Justiniano de Mello,

“Psychologia da mulher” e, por fim, mais dois poemas, o primeiro de Emilio de Menezes, “Germinal”, e o segundo que Antonio Braga, “Anathema”. Analisemos então cada um desses textos procurando entender como eles constituem, considerando-se que foram escolhidos para formar o primeiro fascículo da revista, a proposta ética e estética d’*O Cenaculo*.

3.1.1. “O Cenaculo”, Dario Vellozo

Chegamos então ao editorial: intitulado “O Cenaculo”, endereçado “ao Publico” e assinado, em nome da redação, por Dario Vellozo em “Coritiba” em abril de 1895.

Encetamos com o presente fasciculo a publicação do *Cenaculo*. Fundada embora despreziosamente por modestos moços estudiosos, - unidos por intima afinidade de ideas e sentimentos, - não apresentaríamos comtudo esta revista á leitura e acceitação vossas, se não lográssemos contar com a valiosa collaboração de conspicuos pensadores e emeritos jornalistas.

Anima-nos a dulcida esperança de apresentar ao Paiz alguns elementos por onde se possam inferir de nossa cultura intellectual.

O *Cenaculo* não vem pugnar dogmaticamente por nenhuma eschola philosophica ou litteraria, porquanto não admite o exclusivismo partidario, nem reza liturgicamente as litanias psalmodiadas pelo fanatismo orthodoxo ; quer o SENTIMENTO PELO SENTIMENTO e a VERDADE PELA VERDADE : traz a energica abnegação heroica dos agitadores que reagem contra a inercia e apathia da ignorância perniciosa e sudarisadora, a bõa vontade dos simples que luctam pertinazmente pela insigne victoria das justas causas magnanimas. Procurará, corajosamente, aproveitando os minereos, - heterogeneos embora, - que constituirão quicá o periodo primordial da litteratura paranaense, - concorrer tambem ao certame scientifico-litterario que já se vae accentuando em alguns dos demais Estados da Republica.

Assim, inseriremos sempre com prazer em as nossas paginas todo e qualquer trabalho meritorio, uma vez adaptavel á nossa esphera de acção. Apenas recusaremos o anonymato e o pseudonymo, - desçam de Hartmann ou subam de Calino, - porquanto, pensamos, o anonymato e o pseudonymo, por mais alevantados e menos offensivos, são sempre o *esdruxulo rebentão* de timorata irresponsabilidade intangivel.

Com o inestimavel auxilio de nossos collaboradores e vosso criterioso apoio - longe levaremos, triumphantemente, tão benefica e melindrosa incumbencia. (O CENÁCULO, 1895, p. 5-6)

Logo no primeiro parágrafo, Vellozo parece retomar uma das ideias de “cénacle”, talvez em justificativa para o nome da revista, ao afirmar que seu fundadores são “unidos por intima afinidade de ideas e sentimentos”. Além disso, é nítida a preocupação com o caráter intelectual do periódico e seus autores: “moços estudiosos”, “collaboração de conspicuos

pensadores e emeritos jornalistas” e o segundo parágrafo, que aponta a revista como possibilidade de que a “cultura intelectual” desses indivíduos se faça conhecer. Nesse contexto, soa irônica a ideia de que a revista foi fundada “despretenciosamente por modestos moços”.

A partir do terceiro parágrafo, o editorial ganha aparência de manifesto: “quer o SENTIMENTO PELO SENTIMENTO e a VERDADE PELA VERDADE”. Está presente nesse trecho a tendência da arte pela arte, que se reconfigurava na época. Tal reconfiguração é notada por Alfredo Bosi no início de seu capítulo sobre Simbolismo em sua tão tradicional *História concisa da literatura brasileira*:

Mas os novos poetas buscavam algo mais: transcender os seus mestres para reconquistar o *sentimento de totalidade* que parecia perdido desde a crise do Romantismo. A arte pela arte de um Gautier e de um Flaubert é assumida por eles, mas reificada pela aspiração de integrar a poesia na vida cósmica e conferir-lhe um estatuto de privilégio que tradicionalmente caberia à religião ou à filosofia. (BOSI, 2017, p. 279. Grifos no original.)

Observação semelhante também faz Carollo, quando afirma serem os “decadistas e simbolistas também defensores da arte pela arte, e de todo um comportamento esteticista envolvendo o conceito de beleza e de produção artística” (CAROLLO, 1980, p. 1). Assim, de maneira próxima do que defendeu Moréas em seu manifesto, o Simbolismo surge como uma resposta à “lacuna” deixada pelo Romantismo e sua concepção final profundamente técnica e racional. O Simbolismo, então, mantém-se fortemente aliado à concepção de arte pela arte, porém “reificada pela aspiração de integrar a poesia na vida cósmica e conferir-lhe um estatuto de privilégio que tradicionalmente caberia à religião ou à filosofia”, de maneira que “o sentimento pelo sentimento”, expressão que não só aparece no primeiro editorial, mas também na contracapa da revista, indicado como seu “dogma”, resume perfeitamente o que seria a arte pela arte simbolista: o sentimento pelo sentimento, a verdade pela verdade, comportamentos estéticos que, como afirma Bosi, de fato procuram “reconquistar o sentimento de totalidade” que vinha sendo perdido com o declínio do Romantismo.

Confirmando a discussão que aqui se fez acerca das disputas quanto às diferentes nomenclaturas para o movimento, a revista não se define como simbolista, afirmando que “não vem pugnar dogmaticamente por nenhuma escola philosophica ou litteraria”. Dessa forma, a revista não limita suas publicações ao que seria apenas “simbolista” ou “decadentista” ou qualquer outra nomenclatura específica, permitindo um maior número de

textos. No entanto, fica claro que, embora *O Cenaculo* não se oponha às diversas autodenominações existentes e conflitantes à época, “os minereos - heterogeneos embora”, os fundadores da revista também percebem uma certa unidade no movimento como um todo quando afirmam “concorrer também ao certame scientifico-litterario que já se vae accentuando em alguns dos demais Estados da Republica”. Há aqui uma clara referência aos autores do Rio de Janeiro e de São Paulo, que vinham produzindo bastante e Curitiba não poderia ficar para trás e, para tanto, para que o novo movimento literário pudesse ser lido e publicado, era necessário que a revista não o limitasse a uma única nomenclatura excludente, “assim, inseriremos sempre com prazer em as nossas paginas todo e qualquer trabalho meritorio, uma vez adaptavel á nossa esphera de acção”.

Antes de passar à análise do poema de Silveira Netto, cabe uma nota ao caráter estético simbolista do próprio editorial. Com evocação de realidades místicas, esotéricas e extra sensoriais, como “reza liturgicamente as litanias psalmodiadas” e “o esdruxulo rebentão de timorata irresponsabilidade intangível”, neologismos, “sudarisadora”, e a dita escrita excessiva, com sua adjetivação, escolha e grafia de palavras, “conspicuos”, “pugnar dogmticamente”, “perniciosa”, “magnanimas”, “triumphantemente”, o texto é, por si só, também uma obra de caráter artístico dentro do que aqui se entende como estética simbolista.

3.1.2. “O modelo”, Silveira Netto

Passamos então a primeira obra de fato publicada, visto que o editorial possui um caráter próprio bastante diferente. O poema “O modelo” de Silveira Netto:

Núa, de pé, a branca estatua encara
O povo que contempla os mais divinos
E correctos contornos femeninos
Que traduzir o marmore sonhara.

Ao lado a moça, de olhos peregrinos,
Que fôra o magistral modelo para
Essa obra d'arte sensual e rara.
O esculptor inda observa os talhes finos.

E a moça, virgem, bella,—uma conquista,—
Goza todos os jubilos do artista,
Ante o applauso dos mestres admirados ;

Mas o rubor lhe tinge as faces quentes

Ao ver olhares lubricos e ardentes
Ferindo os seos contornos cinzelados. (O CENACULO, 1895, p. 6)

Não se pode deixar de notar o título do poema. Enquanto primeira publicação da revista, o poema se chamar “O modelo” é bastante significativo. Juntamente com o editorial, esse poema constitui as bases do periódico, seu modelo. Na polissêmica lógica simbolista, esse poema, que focaliza uma estátua feminina e perfeita, colocado no início da revista, não deixa de ser também um exórdio, especialmente, uma invocação às musas, ao modelo. Nesse contexto, chegamos à Antiguidade Clássica, que é retomada desde o primeiro verso e configura-se como um topos comum ao Simbolismo.

Façamos uma análise mais rente. “Núa, de pé, a branca estatua encara” e o que ela vê é “O povo que contempla os mais divinos/E correctos contornos femeninos/Que traduzir o marmore sonhara”. Assim, ao contrário do que uma leitura fugaz poderia sugerir, não é a estátua que está sendo contemplada, mas sim ela que contempla. E o que ela vê são pessoas vendo o que no próximo verso se revelará como uma mulher que serviu de modelo para a estátua. Mantenhamos em mente essa ideia de que a estátua vê pessoas olhando para uma mulher.

A segunda estrofe apresenta a mulher: “ao lado a moça, de olhos peregrinos,/Que fôra o magistral modelo para/Essa obra d’arte sensual e rara./O escultor inda observa os talhes finos”. Há aqui duas ponderações interessantes. A primeira sobre a mulher ser descrita por seus olhos, o que contribui para a ideia de visão que perpassa o poema. A segunda reflexão é sobre o último verso. A estrofe sobre a mulher é concluída com o escultor ainda observando os talhes finos. Descontextualizadamente, parece-se falar sobre o escultor da estátua inspecionando sua obra. No entanto, como dito, a estrofe é sobre a mulher, e não a estátua, sendo também plausível, se não ainda mais, que esse escultor seja o que esculpiu a mulher, não a estátua, abrindo a leitura para uma imagem de um deus, lembremos que os contornos que a estátua tentou reproduzir foram descritos na primeira estrofe como “divinos”, que observa a mulher que criou e, por extensão, observa toda a humanidade como sua criação, inclusive possivelmente o próprio escultor da estátua. Ainda mais, mantendo em mente a polissemia simbolista, esse deus pode não estar observando os talhes de sua obra, mas a estátua feita pelo humano, assim como, de maneira análoga, o escultor humano pode estar observando os talhes da obra divina. Lembrando que tanto a estátua quanto a mulher encaram de volta seus observadores.

A fim de corroborar essas outras opções de leitura, a terceira estrofe é concluída com o verso “Ante o applauso dos mestres admirados”. Sem quaisquer outras definições, essa utilização da palavra mestres no plural pode ser vista como essa marcação da possibilidade de mais de um escultor. O poema então se encerra com o seguinte verso sobre a mulher: “Ferindo os seos contornos cinzelados”. Cinzelados significa esculpidos. Dessa maneira, a mulher é definitivamente afirmada como obra esculpida, obra de um escultor.

Assim, esse poema não pode deixar de ser pensado como um metapoema, pois tematiza o próprio fazer artístico. Ao ser um poema que descreve uma cena, coloca o leitor como observador de uma estátua que vê um público contemplando uma menina que os contempla de volta. Além disso, o escultor contempla simultaneamente sua obra e uma obra divina que também podem ser contempladas por uma espécie de deus, o que coloca o próprio escultor em posição de obra. Essa é uma cena de totalidade. Iniciar a revista com tal poema retoma o que se dizia sobre “o sentimento pelo sentimento” como uma arte pela arte que busca recuperar esse sentimento de totalidade. Tem-se, nesse poema, o artista como criador, uma abertura a uma visão totalizadora de um deus que faria de tudo sua criação, a estátua, criatura inanimada, como observadora primária que dá início ao texto e o próprio leitor como mais um observador nessa cadeia de olhares.

Retomando Bosi mais uma vez, ele afirma, também em sua *História concisa da literatura brasileira* que “o símbolo (...) assume nessas correntes [Parnasianismo e Simbolismo] a função-chave de vincular as partes ao Todo universal” (BOSI, 2017, p.279. Grifo no original.). Nesse poema, essa função vinculativa do símbolo está claríssima. Por meio dos vocábulos relacionados ao olhar, “encara”, “contempla”, “olhos”, “modelo”, “observa”, “olhares”, criatura e criador, parte e todo, são postos frente a frente, são vinculados. Ocorre de fato essa metonímia que dá a cada elemento um caráter polissêmico que pode ser compreendido enquanto parte no todo ou o próprio todo, como fica claro pelas figuras da modelo e do escultor, por exemplo. Este é todo, criador máximo, até ser confrontado pela possibilidade de ter também sido criado e ser parte num todo universal ainda maior, enquanto aquela é parte da escultura, na medida em que lhe serviu de modelo, mas, na medida em que é também contemplada, torna-se também obra de arte completa, numa outra construção de Todo universal.

Por isso, é interessantíssimo que essa seja a primeira obra publicada após o editorial. Serve de fato como um “modelo” do que se entende como poesia, literatura e símbolo na revista.

3.1.3. “Cyro Velloso”, Julio Pernetta

O primeiro tomo d’*O Cenaculo* possui uma seção intitulada “Galeria do Cenaculo” composta por oito biografias: quatro de políticos importantes do Paraná, Cyro Velloso, Dr. Ermelino de Leão, Dr. Justiniano de Mello e Dr. Trajano dos Reis, duas de poetas que se tornariam imortais da ABL, Rocha Pombo, que também era ligado à política paranaense, e Machado de Assis, além da biografia de Dr. Monteiro Tourinho, militar ligado à política, e de Iwan Gilkin, um simbolista belga. A primeira dessas biografias é a de Cyro Velloso e a que aqui se propõe a analisar enquanto um texto simbolista.

Há sempre muita polêmica sobre o caráter literário das biografias, como se elas devem ser autorizadas pelo indivíduo sobre quem se fala ou não, se cabem processos legais contestando o que foi escrito ou se autorizar e processar seria censura a um trabalho artístico. Esse trabalho não surge de um desejo de pronunciamento sobre essa questão, mas acaba não podendo fugir totalmente de um. O que se procura aqui é evidenciar de que maneira a biografia de Cyro Velloso, publicada no primeiro fascículo d’*O Cenaculo*, é um texto simbolista, seguindo a linha editorial da revista, o que, por consequência, se não defende, explicita o caráter também literário dos textos biográficos como um todo.

No entanto, deixemos essa questão que não é a que, de fato, move este trabalho e concentremo-nos no texto em si. Entre o título, “Cyro Velloso”, e o início da biografia, há um pequeno parágrafo introdutório:

Damos, hoje, em a nossa *Revista*, acompanhado destes traços biographicos, o retrato do Sr. Cyro Velloso, —aproveitando a oportunidade que se nos depara e associando-nos expontaneamente ao sympathico *Gremio das Violetas* na sincera homenagem á personalidade austera do Presidente do *Club Coritibano*. (1895, p. 7)

Conforme apontado anteriormente, seis dos oito homenageados possuem ligação direta com a política paranaense e os outros dois são escritores de grande prestígio. Diante disso, é necessário entender essas biografias como um cortejo a certas personalidades que, se não apadrinham a revista, gostar-se-ia que apadrinhassem. O parágrafo aqui citado introduz a primeira das biografias publicadas e funciona também como justificativa e definição de tom de toda a “Galeria do Cenaculo”.

Julio Pernetta, autor dessa biografia, evidencia a associação ao Gremio das Violetas e ao Club Coritibano desejada por meio da publicação desse texto. O Club Coritibano era uma sociedade autônoma que, a partir de 1890, passou a publicar revista homônima dedicada à literatura simbolista. O Gremio das Violetas, por sua vez, era também uma sociedade autônoma fortemente associada ao Club e conhecida por suas grandes festas, como notado na primeira página do jornal *A Republica* em 14 de abril de 1914:

É óbvia, inteiramente, afirmativa de que o gracil “Gremio das Violetas” alcançou mais uma assinalada victoria com a sua encantadora “soirée blanche et lilaz” sabbado effectuada. É aphorismo enraigado no espirito da nossa elit, este de que as festas das “Violetas” são inexcediveis. (A REPÚBLICA, 1914, p. 1)

Inclusive, a festa em questão foi realizada na própria sede do Club Coritibano. Dessa forma, fica claro um desejo de associação a essas instituições de grande prestígio social por parte d’*O Cenaculo*. Além disso, é relevante notar que Cyro Velloso era pai de Dario Vellozo, um dos fundadores da revista, o que pode ter influenciado na escolha dele como primeiro homenageado.

Logo após informar os dados de seu nascimento e o nome de seus pais, a primeira oração do segundo parágrafo da biografia de Cyro Velloso é “a orphandade sudarisou-lhe o berço”. Essa frase, por si só, já possui caráter fortemente simbolista. O verbo sudarisar é um neologismo vindo da palavra sudário, que pode significar pano para enxugar suor, como um sinônimo de lenço; mortalha; e qualquer coisa que oculta. Além disso, evoca facilmente a imagem do Santo Sudário, relíquia polêmica que poderia conter a imagem do rosto de Jesus. Dessa forma, essa palavra é muito coerente com a definição de Bowra: a palavra é tão retirada de seu sentido comum que passa mesmo a constituir um neologismo que, por sua vez, invoca a imagem de Jesus e uma aproximação entre essa figura supernatural e Cyro Velloso. Voltando à frase, “a orphandade sudarisou-lhe o berço” significaria algo como o berço sendo coberto por uma mortalha, o que transfere a morte, que na próxima oração será explicada como sendo do pai, para o bebê, envolvendo o filho órfão na mortalha e não o pai morto.

Nesse tom mórbido e místico, por assim dizer, é iniciada a biografia, que segue a tendência também simbolista das palavras com muitos Ys, Hs e letras duplicadas, como em “sympathico” e “oportunidade”, que contribui para o hermetismo e uma sensação de língua antiga muito prezados pelo Simbolismo.

Informa-se então que a mãe de Velloso casou-se novamente quando o menino tinha quatro anos e a seguir o terceiro parágrafo:

Ahi, em Caravellas, o Sr. Cyro Velloso viveo embalado pelas canções nostalgicas dos pescadores, afagado pelos carinhos santos de sua mãe, ouvindo o blasphemar hieroglyphico do oceano. Ahi passou a venturosa phase da infância. (O CENÁCULO, 1895, p. 7)

A adjetivação excessiva por si só, “nostálgicas”, “santos”, “hieroglyphico”, já não é muito comum ao que se imaginaria de uma biografia “isenta”, evidenciando ainda mais o caráter literário do texto. Além disso, Balakian aponta, como característica do Simbolismo, o sonho como nível vital da experiência do poeta, que acredita poder descobrir o infinito. Assim, essa atmosfera mística de uma criança afagada e embalada em meio a um blasfemar oceânico em junção com esses muitos adjetivos, contribui para a construção de um ambiente idílico. No mais, a natureza, no Simbolismo e conforme defendido por Anna Balakian, atua constantemente como correspondente do interior do homem em sua relação com o além e o sobrenatural. Os elementos da natureza também aparecem constantemente ao longo do texto, como em “blasphemar hieroglyphico do oceano”.

Segue-se então um longo relato da vida militar de Cyro Velloso:

(...) o Sr. Cyro muito logo familiarizou-se com a vida pratica do commercio, onde esteve, até 1865, anno em que o governo d'espota do Paraguay atirou o pérfido cartel de desafio à nossa patria, aprisionando o vapor *Marquez de Olinda*.

Foi um grito de alarma patriótico que ressoou por todos os recantos deste grande paiz. Organizaram-se batalhões de voluntarios que correram aos campos do Paraguay para protestar pelas armas contra o insulto que nos tinha sido atirado.

O Sr. Cyro Velloso não foi insensível a esse vibrar de brios brasileiros. Prestou os exames necessarios, e foi nomeado escrivão extranumerario, servindo no vapor *Paraense*, no porto do Rio de Janeiro, em Outubro de 1865.

A 2 de Fevereiro de 1866 seguia no transporte *S. Francisco*, como escrivão do Corpo de Fazenda da Armada, indo offerecer a sua vida em holocausto, pela defeza da patria.

Em Buenos-Ayres foi nomeado pelo Visconde de Tamandaré para servir na canhoneira *Araguay*.

Subio com a esquadra para o Paraguay e lá tomou parte, entre outros combates, nos de *Curupaity*, *Tuyuti*, e no bombardeamento do forte de *Itapirú*.

Fazia parte da guarnição da canhoneira *Araguay*, quando a mesma suspendeo, na noite de vinte e nove para trinta de Março, para ir ao encontro de uma chata Paraguaya que pretendia forçar o bloqueio da Esquadra, na trez *Boccas*; n'essa ocasião este navio fez fogo de artilharia e fuzilaria sobre a chata sendo pelo mesmo

aprisionada, serviço que fôra considerado importantíssimo pela ordem do dia numero quatro, do comando em chefe da Esquadra.

Em 1868 regressava ao Rio de Janeiro, a bordo da tradicional corveta *Parnahyba*, onde tombou lutando desesperadamente, assombrosamente o glorioso marinheiro Marcilio Dias.

(...)

Em 1870, quando a patria já não reclamava os seus serviços, quando a victoria estupenda das nossas armas estabelecia a paz dando uma lição de liberdade à nação Paraguaya, o Sr. Cyro Velloso pediu demissão da Armada. (Id., *Ibid.*, p. 7-8)

Desse trecho, a primeira coisa que se nota é o excesso de detalhes. Não só o biografista, Julio Pernetta, informa que Cyro Velloso se dedicou à carreira militar por ocasião da Guerra do Paraguai, mas relata esse fato com uma imensa quantidade de detalhes: sua função, “escrivão extranumerário”, as embarcações pelas quais passou, “Paraense”, “S. Francisco”, “Araguay” e “Parnahyba” e as batalhas das quais participou, “Curupaity”, “Tuyuti” e “Itapirú”.

O segundo ponto a se notar é o tom no qual esses fatos são detalhados. As ações de Velloso são sempre descritas como heroicas e gloriosas, como em “indo oferecer a sua vida em holocausto, pela defeza da patria” e “serviço que fôra considerado importantíssimo pela ordem do dia numero quatro, do comando em chefe da Esquadra”, até mesmo sua, aparentemente única, derrota: “tombou lutando desesperadamente, assombrosamente o glorioso marinheiro Marcilio Dias”. Tais descrições aliadas ao grande número de detalhes, especialmente bélicos, constrói uma narrativa épica da vida de Cyro Velloso, que fica então relatado como um grande herói que lutou bravamente contra todos os seus inimigos. À exceção do único inimigo que o derrotou, que é então descrito como “o glorioso marinheiro Marcilio Dias”, um inimigo bravo o suficiente para derrotar um grande herói como Velloso, seus inimigos são descritos de maneira muito negativa, “o governo déspota do Paraguay atirou o pérfido cartel de desafio à nossa patria”, enquanto Velloso é descrito não só como um guerreiro, mas um voluntário e um patriota, “foi um grito de alarma patriótico”, “organizaram-se batalhões de voluntários”, “o Sr. Cyro Velloso não foi insensível a esse vibrar de brios brasileiros”, “indo oferecer a sua vida em holocausto, pela defeza da patria” e sua saída do exército apenas “quando a patria já não reclamava os seus serviços, quando a victoria estupenda das nossas armas estabelecia a paz dando uma lição de liberdade à nação Paraguaya”. Essa dualidade que se forma entre os inimigos e Cyro Velloso ressalta o caráter então descrito como extremamente positivo deste.

Sobre esse trecho vale ainda ressaltar como elementos tipicamente simbolistas são utilizados para criar a imagem do herói nacional Cyro Velloso. A intensa adjetivação em sua derrota, “tombou lutando desesperadamente, assombrosamente”, coloca-a como um ato inevitável, em que não faltou força do guerreiro que lutou “desesperadamente, assombrosamente”, mas mesmo assim perdeu para um inimigo “glorioso”, tendo sido essa uma derrota também gloriosa. Ao final do relato, a vitória brasileira sobre o Paraguai é descrita como “a victoria estupenda das nossas armas estabelecia a paz dando uma lição de liberdade à nação Paraguaya”, notando-se aqui também a adjetivação relativamente excessiva em “victoria estupenda” e ainda a própria ideia de dar uma lição de liberdade ao inimigo como uma forma de adjetivação, de caracterização, bastante comum ao simbolismo.

O ato voluntário de Velloso é descrito como ele “indo oferecer a sua vida em holocausto, pela defeza da patria”. Percebe-se aqui a escolha da palavra “holocausto”, tipicamente simbolista. Ainda que o efeito não possa ser removido de uma leitura atual, é importante lembrar que o texto foi escrito em 1895 e o Holocausto judeu da Segunda Guerra data do final dos anos 1930. Assim holocausto significa, originalmente, segundo o dicionário Houaiss, “sacrifício, praticado pelos antigos hebreus, em que a vítima era inteiramente queimada”, podendo também ser utilizada como qualquer tipo de sacrifício ou, de maneira figurada, como um sinônimo de renúncia e abnegação. Dessa forma, retomando a ideia da palavra simbolista polissêmica, holocausto evoca um sentido bíblico muito concreto e ativo, remetendo ao quase holocausto do filho de Abrão, na mesma medida em que, figuradamente, fala de um comportamento de contenção, ascese e renúncia. Fazendo de Cyro Velloso simultaneamente um asceta e um herói, ele não apenas se “voluntaria” ou se “sacrifica”, ele faz os dois em uma áurea heroica, ele se oferece em holocausto.

Ainda para explicitar o caráter simbolista dessa biografia, vale citar alguns trechos em que são descritos eventos da vida familiar de Cyro Velloso:

Em 1879 a morte roubou-lhe a companheira estremecida de tantos anos, a morte estendeo o crepe lutulento da orfandade por sobre duas creanças, fructos do sanctificado amor conjugal de duas almas que se amavam, que se compreendiam.

Pouco depois liquidava a casa comercial para dedicar-se exclusivamente àquellas creanças aquem amava extraordinariamente.

Mas a saudade da esposa lhe chorava dolorosamente na alma, a viuvez enlutava-lhe a existencia, roubava-lhe a expansibilidade.

Em 1885 veio para este Estado [Paraná], como representante Geral das Loterias. Em pouco tempo impoz-se à nossa sociedade pela imaculabilidade de seo character, pela delicadeza afável do trato.

A 27 de Novembro de 1886 contrahio segundas núpcias com a Exma. Sra. D. Maria Izabel da Cunha, sentindo de novo amenizarem-se-lhe os dolorosos dias, com os carinhos e cuidados dessa estimavel senhora. (Id., Ibid., p. 8-9)

A primeira esposa é descrita como “companheira estremeçada de tantos anos”, adjetivo também bastante simbolista, pois significa, segundo o dicionário Houaiss: “agitado por tremor físico”; “assustado”; “que desperta temor”; e “muito, extremamente querido”. Evidentemente, o sentido utilizado no texto é o último, mas não deixa de ser interessante considerar que a palavra escolhida possui quatro significados relativamente distintos, sendo dois deles inclusive opostos entre si, “assustado” e “que desperta terror”, não podendo essa polissemia ser desconsiderada quando se fala em palavra simbolista.

“A morte estendeo o crepe lutulento da orfandade por sobre duas creanças, fructos do sanctificado amor conjugal de duas almas que se amavam, que se compreendiam”. Talvez essa seja a frase mais tipicamente simbolista de todo o texto. A morte sofre uma personificação, ainda que seu efeito seja reduzido devido à personificação da morte ser muito comum, ao ativamente estender seu “crepe lutulento” sobre os filhos da mulher morta. As crianças então são vistas com uma espécie de pureza e mesmo santificação que também é bastante comum ao Simbolismo, elas então não são filhos, herdeiros ou prole, são “fructos do sanctificado amor conjugal de duas almas que se amavam, que se compreendiam”, trecho que não apenas purifica as crianças, mas também a relação de seus pais que as gerou, que não é de maneira alguma um ato físico e puramente sexual, mas um “sanctificado amor conjugal” que, por sua vez, também não é apenas um casamento social, por contrato, mas sim de fato um amor entre almas. Afastando mais uma vez do plano físico e colocando a relação em um plano de completude suprassensível, não são pessoas, nem, de maneira alguma, corpos, são almas que se amam e se compreendem, ideia que num contexto de morte, pode mesmo ser entendida como uma possibilidade de continuidade do sentimento após a morte de um ou de ambos.

Ainda sobre as crianças, são tão puras que o sofrimento pela morte da mãe é um “crepe lutulento” sobre elas que, sendo ingênuas e ainda muito incapazes, sofrem muito, levando seu pai a largar o trabalho que possuía “para dedicar-se exclusivamente àquellas creanças aquem amava extraordinariamente”, ressaltando-se aqui a exacerbação do sentimento simbolista do pai que ama “extraordinariamente” seus filhos. No mesmo sentido, “a saudade da esposa lhe chorava dolorosamente na alma, a viuvez enlutava-lhe a existencia, roubava-lhe a expansibilidade”. Sendo esse trecho interessante, pois vem antes da informação de que Cyro Velloso casou-se uma segunda vez, “sentindo de novo amenizarem-se-lhe os

dolorosos dias, com os carinhos e cuidados dessa estimável senhora”. Transforma-se então a frase sobre o sofrimento do homem frente à morte de sua esposa simultaneamente em uma demonstração de respeito e em uma justificativa. Demonstra respeito à memória da esposa morta, pois ele não a esqueceu em momento algum e sofria muito sua perda, justificando então que se casasse uma segunda vez para que fossem amenizadas suas dores. A nova esposa é então descrita quase como uma cuidadora para esse sofrimento, “os carinhos e cuidados”, sendo ela, por sua vez, uma “estimável senhora”, deixando, de fato, o amor intenso e a completude de almas para a falecida, mas não deixando de mostrar respeito à nova esposa.

Nota-se ainda que “em 1885 veio para este Estado [Paraná], como representante Geral das Loterias. Em pouco tempo impoz-se à nossa sociedade pela imaculabilidade de seu caracter, pela delicadeza afável do trato”. Olhemos aqui apenas para alguns efeitos estéticos, deixando o sentido geral do parágrafo para ser discutido junto com os últimos três parágrafos do texto. Velloso “impoz-se à nossa sociedade pela imaculabilidade de seu caracter, pela delicadeza afável do trato”. Não teria sido, portanto, por posses, cargo político ou negócios que ele se destacou no Paraná, mas por um caráter imaculável e “pela delicadeza afável do trato”, pintando a imagem de um homem absolutamente honesto e educado que encantava apenas por seu carisma.

Por fim, o texto é encerrado pelos seguintes três parágrafos:

Desde 1889 tem sido consecutivamente eleito presidente do *Club Coritibano*, desenvolvendo uma atividade extraordinária nessa sociedade.

Em pouco tempo conseguio, por meio de ações, adquirir o magnifico e confortável edifício onde funciona o *Club*, conseguindo reorganizar ricamente a biblioteca; devido aos seus esforços temos a Revista litteraria *Club Coritibano*, única no gênero que tem conseguido vencer a aversão da nossa sociedade pela literatura. A elle, finalmente, devemos o *Club Coritibano* de hoje que, incontestavelmente, é o primeiro no gênero.

Assim, cremos que honrando a nossa «Revista» com o retrato de tão benemérito cidadão, interpretamos o delicado testemunho de consideração e sympathia de que o vemos glorificado. (Id., *Ibid.*, p. 9)

Como dito anteriormente, “em 1885”, Velloso “veio para este Estado [Paraná], como representante Geral das Loterias”. O recém-chegado já chegou no novo estado com um cargo político-administrativo, o que certamente já o colocou em posição de privilégio social e mesmo provavelmente também financeiro. “Desde 1889 tem sido consecutivamente eleito

presidente do *Club Coritibano*”. Segundo o site do Clube Curitibano, Velloso foi seu diretor por doze anos, de 1889 a 1901. Façamos um pequeno parêntese para explicar o que era o Club Coritibano.

No dia 26 de setembro de 1881, o Sr. Romão Rodrigues de Oliveira Branco convidou 60 pessoas da alta sociedade curitibana com o objetivo de propor a criação de uma sociedade recreativa. Assim foi fundado o então ‘Club Coritybano’ [sic] (...). (CLUBE CURITIBANO)

O clube foi então fundado por “pessoas da alta sociedade curitibana” como uma sociedade recreativa para elas. Cyro Velloso assumiu sua diretoria em 1889, mesmo tendo chegado ao Paraná apenas em 1885, o que comprova a hipótese de suas condições sociais e financeiras privilegiadas. Sobre essa chegada de Cyro Velloso a Curitiba, vale ler o que nos diz Maria Tarcisa Silva Bega sobre o assunto:

Em 1885 [Velloso] chega a Curitiba como representante da Companhia de Loterias, já viúvo e com os dois filhos menores Dario e Tito. Sua casa transforma-se no ponto de encontro da juventude curitibana, funcionando como uma espécie de mecenas para aqueles jovens, futuros literatos. (BEGA, 2013, p. 276)

É justamente por esse seu caráter de mecenas acolhedor que Cyro Velloso é o primeiro escolhido para a “Galeria do Cenáculo”. Sigamos com a biografia simbolista.

“Em pouco tempo conseguio, por meio de ações, adquirir o magnífico e confortável edifício onde funciona o Club, conseguindo reorganizar ricamente a biblioteca”. Segundo o site do Clube, a primeira sede foi adquirida em 1891, portanto, de fato já na diretoria de Velloso e, segundo a primeira edição da revista *Club Coritibano*, Velloso adquiriu para a biblioteca do clube, só no ano de 1889, 983 livros (CLUB CURITYBANO, 1890, p.6), evidenciando sua preocupação com a literatura, que também fica clara ao seguir-se o texto da biografia: “devido aos seus esforços temos a Revista litteraria Club Coritibano, única no gênero que tem conseguido vencer a aversão da nossa sociedade pela literatura. A elle, finalmente, devemos o Club Coritibano de hoje que, incontestavelmente, é o primeiro no gênero”. Velloso fundou, em 16 de janeiro de 1890 a revista *Club Coritibano*, de distribuição gratuita aos sócios, que, além de publicar atas e balancete do clube, também publicava diversas obras literárias de inspiração simbolista, nesse sentido sendo “única no gênero que tem conseguido vencer a aversão da nossa sociedade pela literatura”.

Assim, essa biografia é muito claramente uma adulação do fundador da primeira revista simbolista do Paraná, pai de Dario Vellozo, um dos fundadores d’*O Cenáculo*, e diretor de um clube destinado à alta sociedade. Conforme escreve o próprio Julio Pernetta, “interpretamos o delicado testemunho de consideração e sympathia de que o vemos glorificado”. Era necessário, portanto, prestar essa homenagem para que a nova revista, *O Cenáculo*, fosse bem recebida pelo público a quem se destinava, a alta sociedade curitibana, em especial os frequentadores do Club Coritibano.

3.1.4. “Excerpto”, Rocha Pombo

Segundo a bibliografia de Rocha Pombo elencada no site da Academia Brasileira de Letras, seu livro *In excelsis* foi lançado em 1895. Mesmo ano de lançamento d’*O Cenáculo*. Conforme mencionado anteriormente, Rocha Pombo é um dos indivíduos a serem biografados pela revista, no quinto fascículo, em agosto de 1895. No entanto, esse poeta é de fato tão importante para a revista que já desde seu primeiro fascículo ele é incluído: é publicado um trecho que seu poema *In excelsis*. Na revista, esse trecho aparece sob o título de “Excerpto”, provavelmente com o intuito de marcar que não se tratava nem de um poema inteiro nem de ter sido feito especificamente para a publicação na revista e possivelmente também para instigar os leitores d’*O Cenáculo* a procurarem o novo livro de Rocha Pombo recém lançado.

Eis então o “Excerpto”:

O pobre doudo! sublime como a própria loucura!

Quanta cousa nos disse!

.....
 Olhae – tornou a falar de repente, agitado e abrindo uns grandes olhos faiscentes para o ceo – vêde a enorme águia branca que sobe... Olhae!... Lá foi para as alturas... Lá pousou sobre o pináculo da cordilheira infinita... Vêde como ella tem na majestade do olhar todo o sensualismo da gloria... Mais ai!... silencio, coração!... a águia entristece... tem os olhos velados de uma angustia sem fim... Estou lendo no seo pensamento... Ella sente as amarguras da gloria, porque lembra-se de que até ali também podem ir os reptis, as lesmas. (O CENACULO, 1985, p. 9)

Antes de mais nada, cabe sublinhar que não foi possível encontrar, para fins de uma análise comparativa e mesmo mais completa, o poema completo *In excelsis* de Rocha Pombo.

Sendo assim, qualquer análise aqui feita não pode ser considerada em termos do poema como um todo, por examiná-lo muito parcialmente, e é feita, portanto, apenas considerando-se o trecho citado no contexto da revista. Tendo isso em vista, esse trecho de poema publicado pode também ser visto como uma indicação do que os redatores da revista lêem e recomendam, além do que é estritamente publicado pela revista.

Passando então à análise propriamente dita do trecho. A primeira coisa que se nota é o formato: dois versos, uma linha pontilhada e um parágrafo logo abaixo. Trata-se, muito provavelmente, de um poema em prosa. O poema em prosa é mito típico do Simbolismo. Sobre ele, afirma Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior, em sua tese de doutorado *O poema em prosa no Brasil (1883-1898)*:

(...) o próprio poema em prosa, almejando superar as limitações formais, não deixa de ser uma forma limitada, ainda que essencialmente libertária e transgressora. A rigor, é uma utopia, horizonte em que se confundem as fronteiras entre os gêneros e se diluem as imperfeições expressivas. Por isso, insistimos, o poema em prosa se apresenta como projeto (JÚNIOR, 2014, p. 210).

De fato, o poema em prosa é um projeto e um projeto tipicamente simbolista. Sendo assim, não poderia o primeiro fascículo d'*O Cenáculo* não conter ao menos um. Como dito por Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior, o poema em prosa, como fica evidente por seu próprio nome, almeja “superar as limitações formais”, não sendo propriamente um modelo híbrido, algo entre o poema e a poesia. Ele se pretende como algo totalmente novo, não um novo gênero, mas sim “uma utopia, horizonte em que se confundem as fronteiras entre os gêneros”, um espaço onde “se diluem as imperfeições expressivas”.

Sendo assim, o poema de Rocha Pombo é um desses espaços onde a expressão se dá segundo a sua própria natureza e não segundo uma forma fixa. Antes da linha pontilhada, por exemplo, tem-se uma espécie de exórdio ao “doudo”, que, então, vem em versos, como lhe seria próprio a um exórdio. No entanto, é então apresentado o que foi de fato dito pelo doido, o que então é um trecho narrativo e, como tal, apresenta-se num formato de prosa, além da diferença entre a voz de um narrador/eu-lírico e do personagem “doudo” ser marcada pela linha pontilhada, que dificilmente se apresentaria em um formato de poema tradicional.

Mencionada a importância formal da presença desse poema no primeiro número da revista, passemos a algumas observações quanto ao que se poderia chamar o conteúdo do poema. “O pobre doudo! sublime como a própria loucura!”, com esse verso se inicia o trecho

selecionado na revista. Há já desde esse trecho diversas características tipicamente simbolistas. Em primeiro lugar, chama atenção a figura do “doudo”. Ele é invocado, cantado, tal como uma musa. No entanto, a musa é um doido, colocação muito coerente com a proposta simbolista que buscava suas inspirações fora do lugar comum e, especialmente, naquilo que não é desse mundo, mas com o que podemos nos relacionar por meio dos símbolos.

Nesse sentido, a loucura é um grande símbolo de ligação entre o nosso mundo dito cotidiano e o além-mundo. Muito se diz sobre o indivíduo dito louco não ser alguém que “não faz sentido”, mas sim alguém que constrói seu sentido a partir de uma lógica diferente da que seria comum, como um ser que, neste mundo, age como se vivesse em outro. Tal ideia não passa despercebida por Rocha Pombo que dá voz ao “doudo”: “Quanta cousa nos disse!”. O louco para o simbolista é “sublime como a própria loucura”, sendo então a própria loucura também sublime, podendo-se aqui pensar a ideia de sublime como algo incompreensível às nossas limitações de compreensão dos fenômenos, porém que nos maravilha mesmo assim. O sublime como algo a ser contemplado para que possamos compreendê-lo e aprender com ele. Eis então que o sublime “doudo” se põe a falar:

“Olhae”, o personagem começa pedindo a contemplação e é então descrito como “abrindo uns grandes olhos faiscantes para o ceo”. Aquele que nos pede que olhemos é descrito por seus olhos. Imaginamos então a imagem impossível, sublime, do que seria uma águia branca pousada no topo de uma montanha infinitamente alta. E ao olharmos para ela, nos pede o doudo que vejamos “como ella tem na majestade do olhar todo o sensualismo da gloria”. Nos é pedido que olhemos seus olhos, que então mudam de emoção de maneira bastante simbolista: do “sensualismo da gloria” a “ai!”, “silêncio, coração!...”, “a águia entristece”. E sua tristeza é descrita por seus olhos, “velados de uma angustia sem fim”.

E poderia ser que se encerrasse aí a nossa compreensão das emoções da águia, tendo em vista que ela não fala e não poderia nos informar o que a entristeceu. Mas o doudo é sublime e compreende o que nos é incompreensível: “Estou lendo no seo pensamento”. Sim, porque a águia pensa. Assim como o doudo, não lhe falta raciocínio ou emoções, mas apenas compreensão e, enquanto incompreendidos, a águia e o doudo se compreendem mutuamente. Eis então que o doudo nos revela algo tão secreto quanto os pensamentos de uma águia: “Ella sente as amarguras da gloria, porque lembra-se de que até ali também podem ir os reptis, as lesmas”. Descobrimos então que o que entristece a águia é saber que, em toda sua glória enquanto predadora no topo da cadeia alimentar e dominadora dos céus a ponto de voar

infinitamente alto para pousar no topo de uma montanha infinitamente alta, ainda assim, ela pode ser alcançada. E não por outro ser tão ou mais majestoso que ela, mas por répteis e lesmas que, se arrastando pelo chão, também podem chegar ao topo da montanha.

Por falta da íntegra do poema, acredito não caberem maiores explorações do trecho por medo de que a análise fuja muito ao que esse trecho de fato representa no conjunto do poema como um todo. No entanto, tendo em vista a totalidade da revista, cabe observar o movimento de olhares nesse poema como possível relação com o primeiro poema da edição, “Modelo”, de Silveira Netto. Nele, coloca-se o leitor como observador de uma estátua que vê um público contemplando uma menina que os contempla de volta e um escultor que contempla simultaneamente sua obra e uma obra divina que também podem ser contempladas por uma espécie de deus. Chamei essa cena de totalidade. Em Rocha Pombo, é pedido, por um homem descrito por seus olhos, que o leitor olhe para os olhos de uma águia que, diferentemente do “Modelo”, não contempla de volta fechando um círculo normal de totalidade. Os olhos da águia não refletem o que ela vê, o exterior, mas sim seu estado de espírito. A águia se vê comparável a outros animais, possivelmente considerados inferiores, e compreende que não é única e que a montanha não é feita só de topo, mas é também ligada ao chão, não importa o quão alta seja. E essa ligação conecta todo o Universo: a águia à lesma, o topo à base, o louco ao são, o poema ao leitor. Essa é também uma cena de totalidade, reafirmando mais uma vez a ideia de Bosi de que o símbolo vincula as partes ao Todo universal. Pode-se pensar numa proposta da revista de construção do Todo pelo olhar.

3.1.5. “Psychologia da mulher”, Justiniano de Mello

Chegamos então ao capítulo mais longo desta monografia, que se propõe a ler o texto mais longo do primeiro fascículo d’*O Cenáculo*. O texto em questão possui 14 páginas e intitula-se “Psychologia da mulher”, escrito pelo sergipano Justiniano de Mello, formado em direito e professor de Português e Pedagogia, e versa sobre educação: se as crianças devem ser educadas pelos pais ou por mestres e escolas, o que traz à tona algumas questões sobre a natureza feminina, especialmente em comparação com a masculina.

O texto começa com uma citação supostamente da Divina Comédia que narra um trecho do mito de Hécuba:

“Hecuba supportou suas rudes perdas, e a sua miséria, e o seo captivo, e o espectáculo de sua filha degolada, *encontrando certo dia ao seo Polydoro sem vida, estendido sobre a praia, a desgraçada ladrou de dor, e a razão desvairou-se*”. A fabula diz que Hecuba foi pelos deoses transformada em cadella, para que não tivesse o sentimento da perda de seo filho. (O CENÁCULO, 1895, p. 10. Grifo no original.)

A própria referência a Dante já pode ser considerada uma característica bastante simbolista não pelo autor em si, mas pela atmosfera que o poeta italiano evoca, o pós-morte, o misticismo, o excesso de sentimentos e a sublimação. Não só o texto começa citando Dante, mas o faz sobre um trecho específico que relata um mito grego, sendo a referência a elementos mitológicos extremamente cara ao Simbolismo. No trecho do mito de Hécuba citado, há uma clara referência ao excesso de sentimentos dessa mulher, o que será chamado por Justiniano de Mello de “instincto” materno. Assim, Hécuba sofreu tanto com a morte de seu filho que “desvairou-se” e foi transformada em animal para que sofresse menos. Não é tão importante para o ponto que aqui se defende, mas é interessante notar que tal resolução para o mito assumiria uma incapacidade de sofrimento animal, o que efetivamente nem se comprova nas versões mais comuns desse mito, que sempre relatam que, após transformada em cadela, Hécuba uivava alto e continuamente de dor.

No entanto, para a análise de “Psychologia da mulher”, será necessário que nos atentemos muito às estratégias argumentativas utilizadas. Nesse mesmo trecho, há um grifo feito pelo próprio autor: “*encontrando certo dia ao seo Polydoro sem vida, estendido sobre a praia, a desgraçada ladrou de dor, e a razão desvairou-se*”. Hécuba tinha 19 filhos e muitos morreram, mas é apenas na morte de Polydoro que ela se “desvaira”. Mello deixa claro que Hécuba suportou “o espectáculo de sua filha degolada”, mas não o de seu filho. Apontando aqui que talvez o instinto materno seja mais forte quando o filho é homem do que quando é mulher.

Por enquanto, leiamos o que Justiano de Mello entende por instinto materno:

É certo que o amor materno não engrandeceu-se desde as origens da família; e podemos dizer que a mesma existência da espécie atesta não só a juventude como a velhice desse sentimento predestinado. (Id., Ibid., p. 10)

De maneira bastante interessante, Mello defende que o instinto materno é natural à mulher enquanto animal e não enquanto membro da sociedade. Assim, afirma que “o amor

materno não engrandeceo-se desde as origens da família”, afirmando que o fato de os seres humanos terem passado a se organizar em grupos familiares não criou o instinto materno nem mesmo o intensificou, a mulher já sentia o que sente pelos filhos na mesma intensidade atual desde sempre. A família não poderia intensificar esse sentimento, pois ele já existia em sua intensidade máxima desde o surgimento da humanidade. Assim, esse instinto “predestinado” é sempre jovem, pois todas as mulheres o sentem atualmente, e extremamente antigo, pois existe desde a primeira mulher.

Havia dito que a defesa de Mello é interessante, pois, numa primeira leitura pouco atenta, poder-se-ia pensar que o autor não defende os valores familiares ao afirmar que a família não engrandece o amor materno. Tal postura será adotada pelo escritor ao longo de todo o texto, assumindo esse local de fala que perpassa certa condescendência, como ocorre nesse trecho: o autor faz uma fortíssima defesa da família ao afirmar que o instinto materno existe desde a origem da espécie humana e é inescapável a todas as mulheres, mas o faz afirmando que a família não adiciona nada ao amor materno.

Chegamos então ao presente:

Ainda não terminou a discussão levantada numa grande cidade brasileira a proposito do annuncio de certo medico, o qual diz poder operar a esterilisação da mulher, é verdade que em certos casos especiaes e nos limites da consciência profissional. Bem melhor seria que a sciencia reservasse os seos recursos supremos para a occasião própria, isto é, para quando a salvação dos doentes reclamasse imperiosamente o emprego dessa therapeutica do desespero. As praticas, que já vimos denunciadas, entram muito na *hygiene* das famílias distinctas; e a *medicina* torna-se importuna, senão funesta, quando pretende expulsa-la do domínio que lhe é próprio, para offerecer e manejar seos instrumentos cirúrgicos. (Id., Ibid., p. 11. Grifos no original.)

Andrea Moraes Alves, em artigo intitulado “Memória da esterilização feminina: um estudo geracional”, aponta que “a esterilização feminina começou a ser realizada no século XIX como medida eugênica, mas somente a partir dos anos 1960 a técnica foi aperfeiçoada e difundida” (p. 188). Segue apontado o surgimento da penicilina, no anos 1930, como principal fator na expansão das cirurgias esterilizadoras, mas ainda ligada à eugenia. Elisabeth Meloni Vieira, em seu livro *A medicalização do corpo feminino*, afirma que “as idéias veiculadas pelo movimento de *birth control*, do final do século XIX, pelos neomalthusianos” eram “durante longo tempo vistas como obscenas, mantendo-se alijadas da medicina” (p. 75).

Assim, a esterilização feminina era um método que estava surgindo no Brasil do final do século XIX, especialmente ligado aos ideais neomalthusianos de superpopulação e às ideias eugênicas ligadas a essa dita necessidade de se reduzir o número de nascimentos. Tais ideias estão claras nesse trecho de Justiniano de Mello em “operar a esterilização da mulher (...) em certos casos especiais e nos limites da consciência profissional” e “as práticas entram muito na higiene das famílias distintas”.

No entanto, o argumento do controle populacional e mesmo a atração das “famílias distintas” pela esterilização não convencem, que afirma que “bem melhor seria que a ciência reservasse os seus recursos supremos para a ocasião própria, isto é, para quando a salvação dos doentes reclamasse imperiosamente o emprego dessa terapêutica do desespero” e que “a medicina torna-se importuna, senão funesta, quando pretende expulsá-la do domínio que lhe é próprio, para oferecer e manejar seus instrumentos cirúrgicos”. Assim, Mello afirma que a medicina deveria servir apenas para a cura de doenças, se afastando muito do conceito que hoje em dia temos de saúde não apenas como cura de enfermidades, mas de aumento da qualidade de vida e viabilização de certas escolhas e modificações corporais.

O texto segue:

No que chamam *baixas classes* da população ainda não proliferou esse *Bacterium Termo* da dissolução dos costumes. Parece que deverá ser cultivado nas famílias ociosas, para propagar-se nesse outro meio mais oxigenado pela inocência, e mais arejado pelo trabalho. Entretanto, eis que rastêja sob os tapetes das casas opulentas o verme viscoso da luxúria genecida. Acerca desse infusório não se poderá dizer com Pasteur: “sem a vida que sucede à morte, para transformar os despojos mortais dos seres que vivem à superfície da terra, o solo se acharia empilhado de cadáveres”. (O CENÁCULO, 1895, p. 11. Grifos no original.)

Antes de comentarmos esse trecho, façamos uma pequena digressão acerca do termo “*Bacterium Termo*”. Numa primeira consulta à internet, nenhum resultado foi encontrado. Em dicionários de latim, encontrei as palavras separadamente, mas nunca a expressão. Foi então que cheguei a dois textos que ajudaram a resolver o mistério. O primeiro deles foi publicado no *British Medical Journal* em 1886 por um doutor Wells e se chama “Five Cases of Pulmonary Phthisis Treated by the ‘*Bacterium Termo*’ Spray” (Cinco casos de tuberculose pulmonar tratados pelo spray de “*Bacterium Termo*”). O texto começa afirmando que é uma resposta a publicações anteriores que informavam o fracasso do *Bacterium Termo* e que ali, por meio do relato de dois casos bem sucedidos de cura de tuberculose com essa técnica, se comprovaria seu sucesso. Vejamos então o processo de aplicação de um *Bacterium Termo*:

Tendo obtido um cultivo puro de “bacterium termo” em uma infusão de carne, por meio de um incubador, generosamente emprestado a mim, eu injetei seis onças por dia em três sessões nos pulmões, com um bom produto-spray. Enquanto bombeando o spray, foi feito que o paciente inspirasse o mais profundamente possível (...).¹² (WELLS, 1886, p. 1211.)

Em outro texto, esse um pouco mais tardio, 1919, temos uma descrição melhor do que estava então sendo cultivado em carne e injetado nos pulmões de alguns pacientes três vezes por dia:

O mesmo nome [Bacterium Termo] era usado (...) para designar praticamente qualquer bacilo móvel encontrado abundantemente em matéria orgânica em processo de apodrecimento. Finalmente Cohn (...) descreveu *B. termo* como um organismo verde fluorescente obtido pela decomposição de sementes fazendo uma série de transferências para tubos da solução de Cohn. (...) Parece duvidoso, portanto, se o organismo de Cohn representa uma ou várias espécies (...).¹³ (CONN, 1919, p. 335)

Voltemos então ao texto de Justiniano de Mello: “no que chamam *baixas classes* da população ainda não proliferou esse *Bacterium Termo* da dissolução dos costumes”. Em 1895, data da publicação de Mello, o Bacterium Termo já estava profundamente desacreditado entre os médicos da época, o que se comprova pelo texto de Wells publicado nove anos antes já no contexto do fracasso generalizado da técnica. Assim, a frase de Mello pode ser vista simultaneamente de duas formas. A primeira delas uma comparação entre a infusão bacteriana e as cirurgias de esterilização, sendo ambas então novidades científicas fadadas ao fracasso, e a segunda como uma comparação entre as “*baixas classes* da população” e o meio de proliferação dos bacilos: carne podre.

“Parece que deverá ser cultivado nas famílias ociosas, para propagar-se nesse outro meio mais oxigenado pela inocência, e mais arejado pelo trabalho”. Mello constrói a metáfora de que, assim como o Bacterium Termo precisa ser primeiro cultivado e depois injetado, assim também ocorrerá com a esterilização feminina, sendo inicialmente defendida pelas classes mais abastadas, “ociosas”, para depois “propagar-se” entre as classes

¹² Tradução minha. “Having obtained a pure cultivation of ‘bacterium termo’ in a meat-infusion, by means of an incubator, kindly lent me, I injected six ounces a day in three sittings into the lungs, with a fine spray-produce. While pumping the spray, the patient was made to take as deep inspirations as possible (...).”

¹³ Tradução minha. “The same name [Bacterium Termo] was used (...) to designate almost any motile rod found abundantly in decaying organic matter. Finally Cohn (...) described *B. termo* as a green fluorescent organism obtained by decomposing seeds by making a series of transfers into tubes of Cohn’s solution. (...) It seems doubtful, therefore, whether Cohn’s organism represents one or several species (...).”

trabalhadoras, “meio mais oxigenado pela innocencia, e mais arejado pelo trabalho”. Sendo aqui interessante notar o uso das palavras “oxigenado” e “arejado”, que não somente retomam a ideia de respiração, fortemente associada à tuberculose enquanto doença respiratória, mas também o próprio *B. termo*, cuja correta aplicação envolvia que o paciente respirasse profundamente.

“Acerca desse infusorio não se poderá dizer com Pasteur: ‘sem a vida que sucede à morte, para transformar os despojos mortaes dos seres que vivem à superfície da terra, o solo se acharia empilhado de cadáveres’”. Temos então a finalização da metáfora entre a esterilização feminina e o *Bacterium Termo*. Justiniano de Mello afirma que a esterilização, “esse infusorio”, mantendo o paralelo com o *B. termo*, contraria o princípio mais fundamental da vida. Segundo ele, a redução do número de nascimentos desequilibraria o equilíbrio entre vivos e mortos, por isso a citação a Pasteur de que “sem a vida que sucede à morte, para transformar os despojos mortaes dos seres que vivem à superfície da terra, o solo se acharia empilhado de cadáveres”, apontando para a esterilização como uma redução drástica do número de vivos que causaria uma falha na decomposição dos mortos, que então seriam relativamente muitos, levando a um mundo “empilhado de cadáveres”.

Nesse contexto, “eis que rastêja sob os tapêtes das casas opulentas o verme viscoso da luxuria genecida”. A esterilização da mulher levaria não só à redução do número de nascimento, mas, como visto, a uma espécie de imagem apocalíptica de muitos mortos se decompondo entre poucos vivos, fazendo dela uma prática genocida, capaz de acabar com povos inteiros por meio de uma redução progressiva da população até sua aniquilação completa em um mundo pútrido. Assim, mantendo o vocabulário da metáfora biológica, a interrupção voluntária da fertilidade seria um “verme viscoso” que “rastêja” entre as classes mais abastadas, “sob os tapêtes das casas opulentas”, levando consigo a “luxuria genocida”: não só a possibilidade do sexo sem finalidade reprodutiva, o que por si só em uma sociedade de moral predominantemente cristã já poderia ser condenado, mas uma prática capaz de aniquilar a população, genocida.

“É o caso de apelar para o *moral* se queremos salvar o *physico*” (O CENÁCULO, 1895, p. 11. Grifos no original.), conclui então Justiniano de Mello. Interessante notar que, embora o texto vá então tomar um direcionamento moralizante, ele começa com uma justificativa física, biológica, para essa necessidade de direcionamento moral, afastando o autor de acusações de ser simplesmente um moralista, por exemplo. Esse apelo moral se daria então pela “revivescência da família”, o que só poderá acontecer quando a mulher voltar a

exercer pelos seus instinctos (...) aquella quota parte de influencia que o homem absorveu ou delegou, no governo dos filhos. A educação postiça, mercenária, que subverteo a unidade orgânica da família, é uma consequência da ignorância, da clausura pysical e mental a que foi codemnada a mulher.

A instrução, pela escola, pelo mestre official, é uma usurpação ao direito das mães (...). (Id., Ibid., p. 11)

A primeira coisa que talvez salte os olhos nesse trecho é a retomada do termo “instinctos”. Mais uma vez, a argumentação se centra no que seriam justificativas físicas para a necessidade da moralização. Assim, a mulher precisa exercer seus instinctos naturais ou estará sendo “usurpada de seus direitos”, fazendo então que uma ação social deva ser tomada a fim de resolver esse problema biológico.

Segundo sua biografia no site do Museu Maçônico Paranaense, Justiniano de Mello foi professor de Português e Pedagogia no Instituto Paranaense, tendo fundado a cadeira de Pedagogia na instituição. Muitos dos intelectuais da época, como até hoje, eram professores. Ainda assim, é importante ressaltar que o grupo de poetas que orbitava o círculo simbolista paranaense nesse momento tinha grandes preocupações pedagógicas, muitos mesmo sendo associados ao movimento progressista da Escola Nova, que surgia no final do século XIX. O próprio Dario Vellozo, autor do editorial d’*O Cenáculo*, escreveu muitos textos sobre educação, dialogando com as novas perspectivas da Escola Nova. Sendo assim, não surpreende que Mello verse sobre a instrução dos jovens.

No entanto, curiosamente, por ser ele professor, e professor de pedagogia, seu argumento é o de que as crianças deveriam ser educadas pelas suas mães e não por uma “educação postiça, mercenária, que subverteo a unidade orgânica da família” regida por escolas e mestres. Esse é o principal argumento a ser defendido no texto. No entanto, antes de retomar esse ponto, Mello fará uma longuíssima digressão acerca de outros assuntos ligados a mulher, psicologia e educação.

“Psychologia da mulher” então faz um movimento interessantíssimo. Afirma: “entendemos, e quem sabe? – entenderemos sempre que a mulher nos é psysiológica e moralmente inferior” (Id., Ibid., p. 11). No entanto, antes de partirmos a conclusões precipitadas, observemos as vozes e argumentos evocados para sustentar essa afirmação.

A primeira voz é de Montesquieu: “Nós empregamos toda sorte de expedientes para abater a coragem das mulheres. As forças seriam iguaes se a educação tambem o fosse.

Experimentemo-las nos talentos que a educação não enfraqueceu, e veremos se somos tão fortes” (Id., Ibid., p. 12). Nesse trecho, Montesquieu aponta a educação como enfraquecedora das mulheres, que seriam tão capazes quanto os homens, mas eram educadas para serem mais fracas. Esse será o principal argumento de Mello para defender a educação domiciliar, mas, como anunciado anteriormente, não sem uma longa digressão antes de retornar a ele. Interessante ainda nesse parágrafo é o uso do pronome “nós”, indicando que o texto é escrito por um homem para homens.

A segunda voz é de Michelet:

A mulher, segundo Michelet, faltou à causa do progresso e inclinou-se à superstição, porque os chefes da superstição são os únicos que lhe deram nas suas fileiras um lugar honroso e criaram-lhe um destino proporcional às atrações dela. (Id., Ibid., p. 12)

Esse trecho destrói a ideia de que a mulher seria emocional e “supersticiosa” enquanto o homem seria puramente racional. Michelet teria dito então que essa guinada supersticiosa da mulher para longe do progresso racional se deu por sua exclusão e inferiorização na sociedade, que, por sua vez, não ocorria nos espaços direcionados ao misticismo, únicos locais onde essas mulheres podiam ser valorizadas, receber um “lugar honroso”, e exercer um “destino proporcional às atrações dela”, afirmando que a mulher era então também capaz de ocupar lugares de privilégio, desde que lhe fosse dada essa oportunidade.

Justiniano de Mello segue:

O poder da *Sociedade de Jesus*, dessa ordem famosa, cujos membros appellidaram-se *cavalleiros da Virgem*, vem-lhe da habilidade extrema com que ella soube explorar os sentimentos legítimos da mulher contra uma constituição social que a pôz fora da lei. (Id., Ibid., p. 12. Grifos no original.)

Aqui o poder da famosa Companhia de Jesus é atribuído à correta exploração dos “sentimentos legítimos da mulher contra uma constituição social que a pôz fora da lei”. Dito de outra forma, os jesuítas derivam seu poder de uma associação com a Virgem Maria, mulher, ao mesmo tempo em que condenam as mulheres como “fora da lei”, sendo quase sempre consideradas inferiores ou imorais. Esse raciocínio aponta para uma incoerência no discurso dominante sobre a mulher. Essa denúncia de incoerência chega ao seu ápice pela invocação da última voz:

Quem não conhece a formula historica de Carlos Fourier? *A extensão dos privilégios das mulheres é o principio generico de todo progresso social?* A prova pelos factos está ao alcance da observação vulgar. (Id., Ibid., p. 12. Grifo no original.)

A “formula historica de Carlos Fourier” pode ser lida de dois modos. O primeiro deles, talvez mais evidente e pretendido por Justiniano de Mello, fazendo uma relação direta entre o progresso social e os privilégios femininos, quanto mais espaço na sociedade as mulheres tiverem, mas ela progredirá. No entanto, há uma outra forma interessante de ler essa frase por meio da relativização da ideia de progresso. O “progresso social” em uma sociedade de homens significa algo muito diferente do que significaria numa sociedade com igualdade entre os gêneros. Para que uma sociedade de dominação masculina possa “progredir”, é necessário que o espaço da mulher seja tolhido, fazendo da “extensão dos privilégios das mulheres” fator inversamente proporcional ao “progresso social”.

No entanto, o mais importante nesse parágrafo é a última frase: “A prova pelos factos está ao alcance da observação vulgar”. Não só a prova de que o “progresso social” seria beneficiado pela maior participação das mulheres em posições de prestígio na sociedade, mas especialmente a prova de que o senso comum retratado alguns parágrafos atrás, “entendemos, e quem sabe? – entenderemos sempre que a mulher nos é psysiológica e moralmente inferior”, está errado. Justiniano de Mello então deixa isso finalmente explícito: “Fiquemos, porem, certos de que a pretendida superioridade natural, inflada ainda pelo nosso orgulho, é peremptoriamente negada por altas autoridades da sciencia” (Id., Ibid., p. 12).

Atentemos mais uma vez para o uso da primeira pessoa do plural, “nosso”: é o orgulho dos homens que “infla” a ideia de uma superioridade natural do masculino sobre o feminino. Mello então evoca Burdach, Comte, Humboldt e um Dr. Guilot para defender como a natureza das mulheres é mesmo superior à dos homens, estratégia argumentativa de condescendência que ficará clara ao final do texto. Ressaltemos no parágrafo de Comte que “[as mulheres são] superiores pelo amor, mais bem dispostas para sempre subordinarem ao Sentimento a Intelligencia” e no de Guilot que “a masculinidade é mais propria para fornecer genios do que a feminidade”. Embora aos olhos do leitor contemporâneo tais afirmações pareçam muito mais rebaixar a mulher do que elevá-la, o que se pretende aqui é apenas marcar sua natureza e a do homem como distintas, esta regida pela racionalidade e aquela pelos sentimentos, especialmente o amor. E então, num movimento curioso, mas não muito

diferente do que tem sido feito até aqui, o autor começa a defender o amor e o sentimento e, para tanto, dá voz a Swedenborg:

Assim, a primeira transformação do homem é o amor. Quando vive no amor o homem tem deixado as suas más paixões. A sabedoria é a compreensão das cousas celestes às quaes o espirito chega pelo amor. A união que se faz de um espirito de amor e de um espirito de sabedoria põe a criatura no estado divino, *durante o qual a sua alma é mulher* e o seu corpo é homem (...). (Id., Ibid., p. 13-14. Grifo no original.)

Nesse trecho, há então a associação entre o amor e a mulher, chegando ao extremo grifado por Mello de que o ser que houvesse alcançado a união do amor com a sabedoria teria alma de mulher, amor, no corpo de homem, racionalidade. Mais uma vez fica clara a estratégia da concessão às mulheres, colocando-as como essenciais ao equilíbrio do mundo, por meio do que seria uma igualdade de importância entre homens e mulheres, tendo em vista que “a primeira transformação do homem é o amor” e a sabedoria um estágio posterior ao amor que só pode ser atingido por esse sentimento, “a sabedoria é a compreensão das cousas celestes às quaes o espirito chega pelo amor”.

“É fácil tirar as conclusões; entretanto vejamos o que a sciencia positiva tem apurado de concludente sobre a questão da superioridade ou inferioridade do nosso sexo” (Id., Ibid., p. 14). O texto então segue apontando argumentos “científicos”, no sentido de biológicos, para confirmar a igualdade entre os gêneros. Compara os pesos dos cérebros masculino e feminino, mostrando que, em relação ao peso médio total dos corpos de homens e mulheres, o cérebro feminino é mais pesado relativamente: “a tendencia da anatomia comparada é para concluir pela igualdade estructural dos sexos” (Id., Ibid., p. 14).

Então o texto passa a falar sobre as “faculdades mentaes”. Nesse sentido, cita duas vozes. A primeira delas, “o sabio italiano Lombroso”, que “tratou de provar que à mulher falecem certas qualidades intellectuaes características do nosso sexo. Nem gênio, nem invenção possui o espirito feminino: o que se lhe não pode negar é uma tendencia fortemente acentuada para a imitação” (Id., Ibid., p. 14), afirmando que as mulheres não seriam capazes de criar, mas apenas de imitar o que foi criado pelos homens. A segunda voz é a de Rousseau:

Os homens philosopharão melhor que a mulher sobre o coração humano; mas ella lerá melhor que elles no coração dos homens. Compete às mulheres de acharem, para assim dizermos, a moral experimental: a nós incumbe de a reduzirmos a systema. A mulher tem mais espirito, e o homem mais gênio, a mulher observa e o

homem raciocina: desse concurso resulta a luz mais clara e a sciencia mais completa (...). (Id., Ibid., p. 15)

Embora as mulheres sejam socialmente rebaixadas apenas pela educação e socialização que lhes são oferecidas e não por demérito próprio, sejam biologicamente tão capazes quanto o gênero oposto e possuam tendências sentimentais complementares às tendências racionais masculinas, há de fato um ponto em que essa igualdade parece ser posta em dúvida. “À mulher falecem certas qualidades intellectuaes”; não cria, imita; experimenta a moral, mas não a sistematiza; observa, mas não raciocina. Embora ainda embalado em tons de complementaridade ao homem, “desse concurso resulta a luz mais clara e a sciencia mais completa”, já se pode perceber que não é mais uma igualdade que vem sendo apontada.

“Já se vê que respigamos no campo da psychologia” (Id., Ibid., p. 15).

Finalmente começamos a compreender o título do texto. Importante ressaltar que isso só ocorre na sexta página do texto, confirmando a tese de uma estratégia argumentativa de condescendência com o adversário anterior à defesa do que efetivamente se pretende. Assim, entre a tese e a chegada ao “campo da psychologia”, houve quatro páginas de exaltação da mulher que, a partir de agora, será vista por um viés “psicológico” que lhe apresentará como inferior, ainda que como produto de uma educação profundamente limitadora:

São escassos, incompletos os dados da psychologia feminil. Porque? Explicase, a nosso ver, a inopia de pesquisas sobre essa secção da philosophia natural, em parte, pela ausencia de traços distinctivos, fortemente accusados, entre os dous sexos; em parte, pela falta de interesse pratico que offereceria semelhante estudo, na vigencia dos preconceitos correntes sobre a educação e os destinos da mulher. (Id., Ibid., p. 16)

Haveria então, até o momento, poucos estudos sobre a psicologia feminina, pois, segundo Justiniano de Mello, ela não diferiria muito da masculina e estudá-la apenas confirmaria a igualdade entre os gêneros e evidenciaria os efeitos da educação sobre “os destinos da mulher”. Nesse sentido,

a mulher se apaixonava facilmente: ella está à mercê de suas emoções, e não examinando muitas vezes as maiores questões senão nas relações que travam com o coração, ella pode apesar dos seus puros instinctos incidir nos erros de maior gravidade. Com semelhantes disposições nada de mais perigoso que uma educação superficial que só comunica ao sentimento mais irritabilidade e exaltação! Valeria mais sob esta relação, completa ausencia de cultura, porem seria ainda mais

preferível uma instrucción solida e seria, a qual fortificando o ascendente da razão oppõe aos desvarios da imaginação uma infranqueável barreira. (Id., Ibid., p. 16)

A mulher não é guiada de maneira absolutamente perfeita e natural por suas emoções. “Ella pode apezar dos seus puros instinctos incidir nos erros de maior gravidade”, ou seja, seu dito “instinto” não a protege de tudo, como muitos acreditavam. Dessa forma, “com semelhantes disposições” a paixões e emoções, “nada de mais perigoso que uma educação superficial que só comunica ao sentimento mais irritabilidade e exaltação”. O autor então sugere que a educação feminina apenas reafirma a mulher em um local de pouca racionalidade e muita “irritabilidade e exaltação”. Assim, seria mesmo melhor à mulher não receber nenhuma educação formal, “valeria mais sob esta relação, completa ausencia de cultura”, mas, “seria ainda mais preferível uma instrucción solida e seria, a qual fortificando o ascendente da razão oppõe aos desvarios da imaginação uma infranqueável barreira”. Assim, defende-se que a mulher tenha a mesma educação sólida e séria que o homem, que poria fim “aos desvarios da imaginação” femininos que seriam, então, uma consequência do modelo educacional feminino.

A psychologia e a educação estão aqui em presença uma da outra. Veremos que a segunda explica sufficientemente as lacuna, e mesmo os pretendidos abysmos que por ventura existam entre as facultades intellectuales e moraes estudadas nos dous sexos. (Id., Ibid., p. 16)

Temos então uma primeira tese no texto: é a educação a causadora do que se chamam “lacunas” e “abismos” na psicologia feminina em relação à masculina. Façamos um pequeno salto para a página 19 a fim de aprofundarmos esse ponto:

(...) surgem para a moça esses movimentos e essas efusões extravagantes, esse gosto da solidão, esses aborrecimentos sem causa, esses sonhos romanescos, esses appetites depravados (...). “Tal moça (...) é affectada de uma mania que consiste em engolir fio, cabellos, petalas de rosas, papel (...); tal outra abusa do vinagre (...)”

Nesse trecho fica muito claro o que há pouco se disse sobre a educação feminina causar “irritabilidade e exaltação”. Tendo em vista que Mello argumenta ser a educação a principal responsável pelas características psicológicas, essa descrição de comportamentos que se considerariam distúrbios de origem psicológica, a ingestão de cabelos, pétalas, papel, vinagre, a solidão tão tipicamente feminina e a excessiva romantização em relação a

relacionamentos, aparece no texto para apontar que tais comportamentos não fazem parte da natureza feminina, mas sim são causados por uma educação “frívola e estulta” (p. 17).

Assim, afirmando Justiniano de Mello que pela “imputação de frivolidade, que irrogamos as mulheres”, é “responsável a educação por essa macula imerecida” (p. 17), acrescenta o autor:

As desigualdades naturaes entre os dous sexos só poderiam ser surpreendidos em *plena natureza*, isto é, num momento ideal em que a alma se despojasse de todos os *atrilhos moraes* (...) e se mostrasse nessa nudez clara da primitiva aurora da vida, banhada ainda pela primeira onda das sensações. (Id., Ibid., p. 17. Grifos no original.)

Em outras palavras, enquanto não for possível analisar seres humanos de diferentes gêneros antes que eles tenham sido socializados, a principal hipótese para justificar as diferenças entre ambos os sexos é, para Justiniano de Mello, a educação, que ensina diferentes locais sociais para homens e mulheres. Para comprovar isso, o autor prossegue com algumas citações a pedagogos que afirmam não haver “nenhuma diferença, nenhuma dissonância sensível entre a educação dos dous sexos, os quaes recebem em *commum* as mesmas lições e curvam-se sob a mesma disciplina” (Id., Ibid., p. 18). Vale nesse parágrafo ainda atentar para as expressões “plena natureza”, “alma”, “nudez clara”, “primitiva aurora da vida” e “banhada ainda pela primeira onda das sensações”, que situam o ensaio como simbolista: não só a escolha vocabular é simbolista, mas a imagem de uma origem pura, a “plena natureza”, é também bastante cara ao Simbolismo.

Chegamos então ao fim do desvio argumentativo sobre “psicologia” feminina por meio de uma reflexão que talvez seja a mais interessante de todo o texto:

Uma analyse rigorosa descobre na alma feminina aquellas mesmas falhas e defeitos que se patenteam no homem inculto e principalmente no homem escravo.

(...) Ao affrontoso senhorio marital, ao jugo insolente, ominoso, cruel, sob que vergará em todos os tempos, é natural que a mulher oppuzesse um maior esforço da intelligencia para penetrar na alma e nas intenções de seu agoz. (Id., Ibid., p. 18-19)

Há aqui uma aproximação entre a mulher e o escravizado. Embora aos olhos do século XXI seja inconcebível comparar a opressão feminina, especialmente de mulheres brancas, à escravização, é interessante notar como o texto traz essa noção de opressão e de minorias

oprimidas. Justiniano de Mello não apenas compara o casamento à escravização, “affrontoso senhorio marital” e “jugo insolente, ominoso, cruel, sob que vergará [a mulher]”, mas também imputa à opressão as “falhas e defeitos” que se imputam tanto a mulheres, quanto a escravizados. Elas não lhes são naturais, mas sim adquiridas por meio de “um maior esforço da intelligencia para penetrar na alma e nas intenções de seu agoz”, o que sem dúvidas traz profundas consequências psicológicas.

O texto então retorna à maternidade:

Aqui se podem encontrar a *psychologia* e a *physiologia*: a primeira por um *instincto*, a segunda por uma *funcção*, factos correlatos que se absorvem no phenomeno complexo da *maternidade*, e que são como nota tonica e a nota dominante na harmonia hygida e moral da economia feminina. Ahi está o character essencial e distinctivo da vida da mulher: para fia-lo no individuo, para perpetua-lo na especie, convergem as forças do corpo e do espirito, actuam todos os elementos da vida. Ora, se a *maternidade* resume a existencia, o *ser* mesmo da mulher, não é justo que para ella se volvam as vistas da educação? E que é a educação se não a *reflexão* voltada para a *natureza*, combinando-se ambas para fazerem a felicidade humana? (Id., Ibid., p. 19-20)

Finalmente é claramente explicitada qual seria diferença fundamental entre a mulher e o homem: a maternidade, “ahi está o character essencial e distinctivo da vida da mulher”. O texto se mostra ter sido até agora uma preparação para essa culminância, que vem a ser a união entre a psicologia e a fisiologia. “Convergem as forças do corpo e do espirito”: a fisiologia fornecendo os caracteres físicos, a “funcção”, e a psicologia, o “instinto maternal”, fazendo da maternidade “a existencia, o ser mesmo da mulher”. Tendo isso como pressuposto, as pretensões sobre a educação feminina ficam mais claras: Justiniano de Mello não propõe, como se pensava até aqui, que a mulher receba exatamente a mesma educação que o homem, mas sim uma educação voltada para a maternidade, pois, se essa é a natureza da mulher, e a educação deve ser uma reflexão sobre a natureza, esse seria o modelo educacional mais adequado.

Atentemos então a uma interessante citação de Julio Simon trazida por Mello:

Quando se educa a um rapaz, e que de um ignorante se faz um litterato, que resulta disso? Resulta um litterato. Quando se educa uma moça, e de uma ignorante se faz uma letrada, que vemos resultar deste facto? Resulta uma preceptora, isto é, que em lugar de ensinar a uma moça, ensinastes a toda uma familia. (p. 20)

Coloquemos essa citação ao lado da seguinte, esta de Aimé Martin:

A instrução primária não póde tornar-se universal nos campos senão pelas mulheres. Seria pois especialmente às moças que se deveria instruir na aldeia, afim de habilitar-as [sic] a um dia instruir os seus filhos. Instruir as mulheres é fazer de cada casa uma escola. (p. 20)

Começa a ficar claro o que se disse no início deste texto sobre o objetivo de Justiniano de Mello ser defender que as crianças sejam educadas pelas mães e não por mestres e escolas. Assim, como também dito anteriormente, fica clara a estratégia de condescendência de Mello que passa páginas e páginas defendendo uma igualdade entre os gêneros e mesmo uma superioridade das mulheres sobre os homens para, agora, afirmá-las como plenamente capazes de serem preceptoras. Chamo aqui a estratégia de condescendente, pois afirmar que a maternidade é a “existência, o ser mesmo” da mulher é tão limitador quanto afirmá-la puramente emocional ou incapaz de raciocínios complexos. Defender a posição da mulher na sociedade enquanto professora, especialmente de seus próprios filhos, não é mais do que reafirmá-la como cuidadora, sendo a maternidade e o magistério, principalmente o de crianças, trabalhos de cuidado, historicamente designados à mulher, que teria maior tendência a cuidar devido ao seu “instinto maternal”. Por isso aqui designo a estratégia argumentativa do autor de condescendente, pois concede a mulher o mínimo, a fim de depois limitá-la novamente, mas dessa vez de maneira absolutamente velada, visto que antes ele se mostrou absolutamente moderno e apoiador das mulheres, fazendo parecer que nunca poderia tomar um posicionamento contrário a essa imagem que construiu para si.

Retomando as citações acima, a mulher teria então uma pré-disposição natural a ensinar, em oposição ao homem, que ao aprender retém o conhecimento para si mesmo, não o propagando para sua família, por exemplo. Por isso a segunda citação afirma que para que a educação se torne universal, é necessário educar as mulheres, pois são propagadoras naturais do que aprendem, “instruir as mulheres é fazer de cada casa uma escola”.

Justiniano de Mello prossegue a mais uma crítica da educação feminina vigente, mas dessa vez já com um gancho para criticar a educação não familiar. Para tanto, começa citando um viajante norte-americano que fala sobre a educação das jovens brasileiras: “A sua educação (das jovens brasileiras) deixa-as completamente ignorantes dos assumptos mais communs de vasto interesse, ainda que talvez com um soffrivel conhecimento de musica e de francez” (p. 21). Antes de prosseguirmos a próxima citação a ser lida ao lado dessa, vale ressaltar que esse trecho foi traduzido por Mello e o texto original, em inglês, veio citado no

texto para comparação, evidenciando um grande cuidado com o caráter científico e a idoneidade do ensaio. No parágrafo seguinte, afirma então Justiniano de Mello:

Instrue-se a mulher para que ella brilhe, e consegue-se de tal guisa torna-la insupportavel. Esses entes que impam de vaidade e trescalam estulticia, foram submetidos a uma operação singular. Os mestres, por conta dos paes, amputaram-os dessa fibra de sentimento, que é tão viva e delicada na organização feminina. Em vez da mulher bella, amavel, insinuante, deram-nos um animal empalhado. Em vez da mãe e da esposa amantissima, inventaram uma pianista de orelha arrebetada e uma fabricante de charadas e logogriphos. (p. 21)

Assim, quando a mulher aprende sobre arte e passa a dominar outras línguas, verdadeiramente podendo então expandir seus horizontes além do ambiente doméstico, seus conhecimentos são descritos como “sofríveis”, seu novo brilho é insuportável para o homem e suas novas habilidades são vaidade. Essa mulher que se aproxima mais do que hoje em dia entendemos por independência e que poderia com maior facilidade, se não se emancipar, apenas se afastar um pouco do domínio masculino doméstico realizado pelas funções de filha, esposa e mãe é vista como insensível, amputada “dessa fibra de sentimento”. A frase “em vez da mulher bella, amavel, insinuante, deram-nos um animal empalhado” resume bem a situação nos olhos do homem branco mediano do século XIX: o temor que a mulher pare de ser definida em relação ao homem, “bella” segundo o homem, “amavel” com o homem, “insinuante” para o homem, e passe a poder se definir em termos próprios, o que é tão incompreensível para o indivíduo do século masculino em questão que a faz parecer um “animal empalhado”, um animal com o qual já não se pode mais relacionar-se. “Em vez da mãe e da esposa amantissima, inventaram uma pianista de orelha arrebetada e uma fabricante de charadas e logogriphos”. Resta saber quem está julgando essa música e gramática.

Analisemos, por fim, a conclusão de “Psychologia da mulher”:

Mas, dizia Emilio de Girardin (...), se no logar da esposa vós não vêdes mais do que a mãe, os papeis mudarão logo: - à mulher pertencerá o primeiro, ao homem, o segundo; neste ultimo os vossos olhos apenas verão o filho educado por sua mãe. A maternidade é a vocação da mulher; ella eleva-a acima do homem: o casamento não é mais do que uma função que colloca ao contrario a mulher sobo [sic] jugo do marido. É *mister*, disse afinal o grande jornalista, *ensinar às mulheres o que ellas podem mais tarde ensinar aos filhos que tiverem*. (p. 23. Grifo no original.)

Seguindo a linha argumentativa predominante em momentos anteriores do ensaio, Justiniano de Mello retoma a ideia da superioridade feminina ao afirmar que, enquanto mãe, a mulher é superior ao homem. No entanto, isso é defendido de maneira bastante curiosa: a mulher, enquanto esposa, é submissa ao homem e, enquanto mãe, o supera, de forma que o homem, a partir do momento em que tem filhos com ela, deve deixar de vê-la como esposa e permitir que ela se eleve ao papel de mãe. Pensando o texto, essa mudança de ponto de vista tem grande valor retórico, como já dito anteriormente ao se analisar a estratégia da condescendência. No entanto, na prática, em muito pouco modifica a situação da mulher, colocando-a apenas numa posição de menor ou nula sexualidade, processo muitas vezes aplicado a mães que, a partir do momentos em que têm filhos, deixam de ser vistas como “esposas”.

A conclusão final e grifada não é mais do que reforço do que se disse ao longo do texto como um todo. No entanto, vale ressaltar talvez um único aspecto que ainda não tenha sido isoladamente visto: quem ensina à mulher que ensina? Segundo Justiniano de Mello, a resposta a essa pergunta seria óbvia: a mãe dessa mãe. De maneira que essa educação de mãe para filhos sem qualquer intermediação de escolas ou preceptores pressupõe uma transmissão geracional de conhecimentos que vai passando de mãe a filha e assim sucessivamente. Dessa forma, a frase final pode ser lida de uma forma inclusive mais ampla: não é necessário ensinar a mãe a ensinar seus filhos, como se poderia pensar numa primeira leitura. É necessário que a mãe, que naturalmente já possui a capacidade de ensinar, ensine suas filhas para que elas então possam ensinar a seus filhos no futuro, é a essas futuras mães que a frase se refere.

Ainda sobre esse texto, valem algumas considerações finais. Além de possuir elementos simbolistas, não aqui exaustivamente apontados devido à extensão do capítulo, é também bastante moderno para a época, ao defender a educação feminina, ainda que domiciliar, e discutir seriamente questões como esterilização feminina e diferenças e igualdades entres gêneros, razão pela qual faz sentido que seja esse o maior texto do primeiro fascículo d’*O Cenáculo*: a revista traz ares de modernidade ao trazer o que se tem de mais atual em termos de arte e pensamento e esse texto é excelente vitrine do tipo de discussão que a revista ensejava.

3.1.6. “Germinal”, Emilio de Menezes

Chegamos então à última página do primeiro fascículo. Nessa página há dois sonetos, ambos sobre tempestades. Analisemos, portanto, o primeiro, de Emilio de Menezes, intitulado “Germinal”:

Passou. A vida é assim: - é o temporal que chega,
Ruge, esbraveja e passa, echoando serra à serra,
No furioso raivar da indomita refrega,
Que as montanhas abala e os troncos desenterra.

Mas o pranto, afinal, que essa cólera encerra,
Tomba: é a chuva que cahe e que a planície rega;
E a cada gota, ali, cada germen se apega
Fecundando a minar toda a alagada terra.

Também o coração, do convulsivo aperto
Da dor e das paixões, da angustias supremas,
Sente-se livre após, a um grande choro aberto.

Alma! já que não é mister que anciosa gemas,
Alma! fecunda enfim na lagrimas que verto,
Possas tu germinar e florescer em Poemas!... (O CENÁCULO, 1985, p. 24)

“Germinal” é uma palavra bastante simbolista para intitular um poema, não só por seu significado, a ser discutido, mas principalmente por ser um adjetivo, classe de palavras tão cara ao Simbolismo, inclusive responsável por que ele seja muitas vezes visto como movimento “excessivo” e “exagerado” em termos estéticos. Segundo o dicionário Houaiss, germinal é o que é “referente a germe ou a embrião”, o “que se acha no primeiríssimo estágio de desenvolvimento”.

Assim, o poema já começa com uma contradição. Com título “germinal”, aquilo que está começando a se desenvolver, a primeira palavra do primeiro verso é “passou”, seguida de um ponto final, trazendo uma ideia de fim. Essa aparente contradição será então explicada: “A vida é assim: - é o temporal que chega,/Ruge, esbraveja e passa”. O poema então parece apontar para o desenvolvimento de uma ideia de imanência: o que germina passa, assim como o temporal, que também chega e passa. No entanto, é nesse intervalo entre chegar e passar que está o verdadeiro foco do poema, no que nesse meio tempo ruge e esbraveja.

Passamos então a uma descrição de dois versos e meio sobre esse rugir e esbravejar: “echoando serra à serra,/No furioso raivar da indomita refrega,/Que as montanhas abala e os troncos desenterra”. O temporal ecoa entre as montanhas, com uma rajada de vento indomável de furiosa raiva que chega a desenterrar as árvores. Mais uma vez uma imagem de fim, as

árvores sendo arrancadas e, portanto, mortas. Entre chegar e passar, o temporal, em fúria raivosa, matou outras árvores por meio de sua voz.

“Mas o pranto, afinal, que essa cólera encerra,/Tomba”. O poeta então personifica o temporal: após o rugido de cólera, o vento, finalmente a chuva cai, como o choro após a raiva. E a partir desse momento, o temporal é germinal: “é a chuva que cahe e que a planície rega;/E a cada gotta, ali, cada germen se apega/Fecundando a minar toda a alagada terra”. Não mais o vento que destrói, mas a chuva que dá vida, que rega, que fecunda o germen, que alaga a terra.

Quanto à forma do poema, é um soneto e, nesse aspecto formal, até bastante tradicional. A proposição é dada nos dois primeiros quartetos: o primeiro revelando a face mortal, e o segundo, a vital do temporal que, desde o primeiro verso, sabemos ser uma metáfora para a vida. Os dois tercetos então abandonaram a metáfora para desenvolverem e concluírem o que se propõe a dizer sobre a vida.

Assim, a terceira estrofe é a segunda, porém dessa vez explicitando a metáfora: “Também o coração, do convulsivo aperto/Da dor e das paixões, da angustias supremas,/Sente-se livre após, a um grande choro aberto”. Assim como o temporal dá vida após causar a morte por meio do choro que se segue à raiva, “também o coração” é capaz de se salvar “do convulsivo aperto/Da dor e das paixões, da angustias supremas”, basta que ele chore, como a chuva.

E se essa chuva é germinal, também é o choro do coração: “Alma! fecunda emfim na lagrimas que verto,/Possas tu germinar e florescer em Poemas!...”. Como também é o comum a sonetos, a ideia principal é então dada em forma de uma conclusão exposta nos dois últimos versos. Passada a raiva, o aperto, a dor e as angústias, “Alma! já que não é mister que anciosa gemas”, estando a alma finalmente livre de sua face mortal por meio do choro, ela então se revelará vital. Assim como a água da chuva fecunda os germens das plantas, as lágrimas do poeta fecundam poemas.

Há, mais uma vez, como já ocorreu em outros dois momentos nesse fascículo da revista, o movimento cíclico, tão caro à estética simbolista por trazer consigo a ideia do infinito. Assim, não só a invocação dos ciclos da natureza já é responsável por esse efeito, mas, de maneira muito mais intensa, o espelhamento desse ciclo para a própria vida e arte do poeta inclui o próprio poema em um ciclo infinito. O poeta sofre porque para que seja poeta, para que possa fecundar poemas, precisa das lágrimas que sucedem o sofrimento, pois elas

são a chuva germinal da poesia que, por sua vez, também passará, trazendo consigo novos ventos de destruição e recomeçando o ciclo. Não só o poeta é como a chuva, ambos duais, mas a poesia é como a vida: “passou.”. Interessante notar o uso do verbo no passado, evidenciando mais uma vez a noção de ciclo, a vida/poesia não passa, ela passou, não pode ser observada em momento estático, mas apenas dentro de seu ciclo ininterrupto, não podendo, portanto, ser captada no presente, mas sim sempre no passado, ainda que muito recente, sempre que se olha, já “passou.”

3.1.7. “Anathema”, Antonio Braga

Por fim, o último texto. Como anunciado anteriormente, há nele também uma tempestade. Escrito por Antonio Braga, é também um soneto e intitula-se “Anathema”. Anátema, segundo o dicionário Houaiss, é outra palavra para excomunhão, expulsão da Igreja. Não deixa de ser interessante que o último poema seja uma excomunhão. Antes de quaisquer desenvolvimentos, porém, passemos ao texto de fato:

Fiz, dos sonhos de amor ardente e puro,
Escrínio onde encerrava a imagem tua.
Eras a estatua branca e semi-nua
Da esperança, apontando-me o futuro.

Veio a procela: - o céu tornou-se escuro,
E de um corisco à chammejante pua,
Vacilla a estatua, move-se, recúa...
Róla do pedestal immove, duro,

Hypocrita! abateo-te a tempestade!
És feita unicamente de vaidade,
Foge de mim teu coração levando...

Expõe-no e vende a que quiser possuil-o.
Eu vejo ainda o pedestal tranquilo
E vejo a estatua pelo chão rolando! (O CENÁCULO, 1895, p. 23)

Eis que todos os ciclos até aqui apontados então se unem e a proposição de Bosi torna-se absolutamente evidente: o símbolo vinculou todas as partes ao Todo. Esse fascículo é um Todo universal e seus poemas são suas partes. “Eras a estatua branca e semi-nua”. “Anathema”, último poema da revista, retoma “Modelo”, o primeiro. Mantenhamos isso em mente enquanto partimos para uma análise linear do poema.

O texto não tem palavras muito comuns, fato que, por razões muito distantes das do Parnasianismo, não é propriamente estranho no Simbolismo. No entanto, como dito, tal fato não se dá por um apreço à dita “poesia de dicionário”, mas sim devido ao campo semântico ao qual muitas vezes se referem as produções simbolistas, passando por palavras do sagrado e do secreto. Assim, após consulta ao dicionário Houaiss, temos “escrínio”, guarda-joias, cofre pequeno onde se guardam joias; “procela”, tempestade marítima; “corisco”, raio; e “pua”, bebedeira. Passemos então a leitura.

O primeiro quarteto nos mostra a situação inicial, que, embora não se possa situar em um *locus amoenus*, ainda se passa em atmosfera de relativa ordem e tranquilidade: “Fiz, dos sonhos de amor ardente e puro,/Escrínio onde encerrava a imagem tua./Eras a estatua branca e semi-nua/Da esperança, apontando-me o futuro”. Há aqui clara retomada do poema “Modelo” de Silveira Netto. Importante ressaltar que, mesmo que Antonio Braga não tenha escrito o poema com essa intenção, essa intenção perpassa a revista ao colocá-los nos extremos do fascículo, conduzindo intencionalmente à comparação entre ambos.

Como dito anteriormente, a imagem não é de absoluta amenidade, pois o eu lírico padece de “sonhos de amor ardente e puro” que se tornaram um cofre que podiam conter a imagem do ser amado. Interessante notar que, sendo escrínio um porta-joias, há também uma aproximação entre a imagem do amado e uma joia. Assim então, a imagem amada não existia senão nos sonhos de amor do eu lírico. Essa musa era “estatua branca e semi-nua”, trazendo uma imagem de pureza e perfeição, e representava a “esperança, apontando-me o futuro”. Essa imagem pura e perfeita, aprisionada nos sonhos de amor do eu lírico, conduzia-o em sua vida.

Agora, de maneira inversa ao que ocorreu em “Germinal”, a segunda estrofe apresentará o caos que substituirá essa ordem perfeita do primeiro quarteto. Chegamos à tempestade: “Veio a procela: - o céu tornou-se escuro,/E de um corisco à chammejante pua,/Vacilla a estatua, move-se, recúa.../Róla do pedestal immove, duro”. Se antes não se podia falar precisamente em um *locus amoenus*, há agora claramente um *locus horrendus*. Veio a tempestade marítima e “o céu tornou-se escuro”, um raio atinge a estátua, que vacila tal qual bêbada, uma bêbada flamejante, pois que queima ainda do golpe do raio. A ébria estátua em chamas “move-se, recúa...” até que “róla do pedestal”, este por sua vez “immove, duro”.

A estátua caiu. O modelo caiu e rola no chão. Anátema, excomungou-se o modelo. O pedestal era imóvel e duro demais para um ser que não se quer mais nessa perfeição pura e marmórea. A estátua é bêbada e pega fogo, move-se, recua, imagem de profundo erotismo que desafia o próprio modelo romântico da musa mulher marmórea em sono perpétuo. Como dito em “Germinal”, a tempestade também traz a vida e é o raio do temporal que dá vida à estátua que se declara independente de seu pedestal e rola no chão, imagem mais uma vez sexual.

O poeta então se apercebe do que está ocorrendo e a proposição acaba. Entramos nos tercetos e agora o poeta não mais descreve a estátua, que já saiu de seu controle, mas fala a ela, reclama de sua fuga: “Hypocrita! abateo-te a tempestade!/És feita unicamente de vaidade,/Foge de mim teu coração levando...”. Note-se que aqui já não se fala em eu lírico, mas em poeta, não é apenas a estátua que foge do controle do eu lírico, mas, por metonímia, a figura de linguagem que rege esse primeiro fascículo, o próprio poeta perde as rédeas de seu poema.

Assim, grita à estátua “Hypocrita!”. Nasceu do amor do poeta, foi por ele guardada e amada e, agora, abatida pela tempestade, o deixa sem pensar duas vezes. Ele a acusa de vaidade, de ir embora levando seu próprio coração. Ressalte-se aqui que a estátua leva o coração dela, não o do poeta, apontando para o fato de que ela talvez sempre tivesse possuído um coração e que ele nunca tenha pertencido àquele que a guardava num escrínio. Apontando, por sua vez, em especial devido ao uso do verbo “foge”, para uma leitura de que ela não fosse guardada no sentido de protegida, mas sim enquanto prisioneira de um amor que nunca pôde escolher se queria ou não. Agora que pode escolher, não há dúvidas ou pena ou consideração por seu algoz, ela vai embora e leva consigo seu próprio coração.

“Expõe-no e vende a que quiser possuil-o”. O poeta então confirma a leitura que aqui se fez: ele nunca possuiu o coração da estátua, de maneira que se ela quiser leva-lo, quiser vendê-lo, nada disso fará a menor diferença, pois ele é incapaz de ser o dono desse coração.

Chegamos então à dupla de versos conclusivos: “Eu vejo ainda o pedestal tranquilo/E vejo a estatua pelo chão rolando!”. Há aqui uma imagem interessantíssima, quase mesmo o que mais posteriormente irá se chamar de trauma, o acontecimento não sintetizável. A queda da estátua é rompimento tão profundo e absoluto que não pode ser compreendido, especialmente frente ao pedestal, que segue erguido, branco, puro e perfeito. Dessa forma, tudo que o poeta pode fazer é ver as duas imagens, como duas teses que não podem dialogar.

O poeta vê ainda o pedestal tranquilo e, em outro verso, pois ambas as imagens não poderiam coexistir em um mesmo, vê a estátua que rola pelo chão.

4. Conclusão

Retomemos a citação de Bosi: “o *símbolo* (...) assume nessas correntes [Parnasianismo e Simbolismo] a função-chave de vincular as partes ao Todo universal” (2017, p.279. Grifo no original.). Essa talvez seja a grande conclusão a se tirar desse primeiro fascículo d’*O Cenáculo* e digo que esse grande símbolo vinculador é o olhar.

“Modelo” nos dá a chave, o modelo, para essa leitura, vinculando um ciclo infinito que se dá inteiramente por meio do olhar e do ser olhado. Seguimos a uma biografia, não mais que o relato daquilo que Cyro Vellozo deixou ver se sua vida enquanto figura pública, figura olhada. O trecho de Rocha Pombo nos conclama “Olhae” e, desse olhar, surge o segundo infinito metonímico da revista, que desemboca no maior texto da revista, “Psychologia da mulher”. Nele, Justiniano de Mello passa quatorze página afirma que a imagem que se tem das mulheres está errada, que elas estão sendo vistas de maneira errada e que essa aparência errônea é resultado de um processo intencional que as quer vistas dessa forma.

Por fim chegamos à última página, que deve ser visualmente pensada. Dois sonetos, um embaixo do outro. Ambos tendo temporais como força motriz e ambos mostrando situações duais, um a dualidade do temporal e outro a descontinuidade causada por ele. Há também o contraste entre o início, germinal, e o fim, anátema. Não qualquer fim, no entanto, não a morte, mas sim a excomunhão, a expulsão do sagrado. Para finalizar a vinculação pelo olhar, “Germinal” evidencia que o ciclo da chuva e da vida é questão de ponto de vista e “Anathema” retoma a contemplação da estátua de “Modelo”, porém dessa vez, não resulta em um infinito cíclico de olhares, mas em um infinito estático: um momento que eternamente só se pode olhar sem compreender.

Esses são então os textos escolhidos para constar no fascículo de inauguração d’*O Cenáculo*. Apresentam muitos aspectos do que se produzia de mais recente tanto em termos de estética, quanto de pensamento. Sendo assim, bastante forte a imagem final que nos deixa a revista: ““Eu vejo ainda o pedestal tranquilo/E vejo a estatua pelo chão rolando!”. Como

discutido nos capítulos introdutórios e no próprio editorial, o Simbolismo é um movimento muito difícil de definir, possuindo múltiplas facetas e sendo, nesse sentido, não sintetizável.

Na revista, vê-se o pedestal tranquilo e a estátua pelo chão rolando. Nele, a estátua é modelo perfeito de bebedeira e fogo e o poema nasce pela excomunhão do poeta. Moréas defende-se das acusações de satanismo ao passo em que flerta com elas. O sagrado simbolista é excomungado e é isso que *O Cenáculo* veio mostrar.

5. Referências

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Rocha Pombo**. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/rocha-pombo>>. Acesso em: 25 jul. 2020;

ALVES, Andrea Moraes. Memória da esterilização feminina: um estudo geracional. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 187-207, abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S223838752017000100187&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 06 out. 2020;

BAJU, Anatole. Le Decadisme. **Le décadent littéraire**. Paris, p. 1, 20 nov. 1886. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9456561/f1.item>>. Acesso em: 22 jul. 2020;

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985;

BEGA, Maria Tarcila Silva. **Letras e política no Paraná: simbolistas e anticlericais na República Velha**. Curitiba: UFPR, 2013;

BIBLIOTECA DIGITAL DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA. **Júlio Pernetta**. Disponível em: <<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=4539>>. Acesso em: 8 set. 2019;

BOSI, Alfredo. O simbolismo. In : _____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017. cap. VI, p. 278-320 ;

BOURDE, Paul. Les poètes décadants. **Temps**, Paris, 06 ago 1885. Courrier Littéraire. p. 3. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k230746x/f3.item>>. Acesso em: 22 jun. 2020;

CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. v. 1. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980;

CLUB CURITYBANO. Curitiba: Dezenove de Dezembro, n. 1, 16 jan. 1890;

CLUBE CURITIBANO. **História**. Disponível em: <<https://www.clubecuritibano.com.br/clube/historia/>>. Acesso em: 29 jul. 2020;

CONN, H. J. Bacterium Termo. In: _____. Ammonification of Manure in Soil. **Journal of Agricultural Research**, v. XVI, p. 335, 6 jan. – 31 mar. 1919;

FANGUEIRO, Maria do Sameiro. **Silveira Netto**. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/silveira-netto/>>. Acesso em: 8 set. 2019;

GREMIO DAS VIOLETAS: O que foi o baile de sabbado. **A Republica**, Curytiba, ano XXIX, n. 86, p. 1, 14 abr. 1914. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/215554/per215554_1914_00086.pdf>. Acesso em: 24 jul. 2019;

JÚNIOR, Gilberto Araújo de Vasconcelos. Dario Veloso e o apogeu da analogia. In: _____. **O poema em prosa no Brasil (1883-1898)**: origens e consolidação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014. p. 196-210;

MOISÉS, Massaud. Decadentismo. In: _____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 137;

_____. Simbolismo. In: _____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 474-477;

MORÉAS, Jean. Le Symbolisme. **Le Figaro**, Paris, 18 set. 1886. Supplément litteraire, p. 150-151. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2723555/f2.item>>. Acesso em: 23 jun. 2020;

_____. Les Décadants. **Le XIXe siècle**, Paris, p. 3, 11 ago 1885. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75606893/f3.item>>. Acesso em 23 jun. 2020;

MURICY, Andrade. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. vol. 2. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987;

MUSEU MAÇÔNICO PARANAENSE. **Justiniano de Mello e Silva**. Disponível em <http://www.museumaonicoparanaense.com/MMPRaiz/Autoridades_PR/DELEG_875_Justiniano_Melo.htm>. Acesso em: 09 out. 2020;

O CENÁCULO. Curitiba: Tipografia da Companhia Impressora Paranaense, 1895-1897;

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999;

SANTOS, Dario Nogueira dos. **Dario Vellozo**. Disponível em: <<http://www.pitagorico.org.br/fundador/>>. Acesso em: 8 set. 2019;

VALÉRY, Paul. Existence du symbolisme. In: _____. **Oeuvres**. Paris: Gallimard, 1959. v. I;

VERLAINE, Paul. Lettre au « décadent ». **Le décadent littéraire**. Paris, p. 5-6, 1 jan. 1888. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200162h/f5.item>>. Acesso em: 22 jul. 2020;

VIEIRA, Elisabeth Meloni. Parte I - História, política, conceitos. In: _____. **A medicalização do corpo feminino**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2002;

WELLS, A. Primrose. Five Cases of Pulmonary Phthisis Treated by the "Bacterium Termo" Spray. **British medical journal**, vol. 2, n. 1355, p. 1211-2, 1886. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2257815/>> . Acesso em: 07 out. 2020.