



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

NELISE PEREIRA DA SILVA PACHECO

**ENTRE O SIMBOLISMO E O MODERNISMO: A POÉTICA DE AGENOR
BARBOSA**

Campo Grande/MS
2021

M	 UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
PACHECO. N.P.S	
ENTRE O SIMBOLISMO E O MODERNISMO: A POÉTICA DE AGENOR BARBOSA	NELISE PEREIRA DA SILVA PACHECO
2021	Campo Grande/MS 2021

NELISE PEREIRA DA SILVA PACHECO

**ENTRE O SIMBOLISMO E O MODERNISMO: A POÉTICA DE AGENOR
BARBOSA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: *Linguagem: Língua e Literatura.*

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira.

CAMPO GRANDE

2021

P12e Pacheco, Nelise Pereira da Silva

Entre o simbolismo e o modernismo: a poética de Agenor
Barbosa / Nelise Pereira da Silva Pacheco. – Campo Grande,
MS: UEMS, 2021.

114f.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de
Mato Grosso do Sul, 2021.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira.

1. Barbosa, Agenor 2. Simbolismo 3. Modernismo 4.
Transição 5. Poesia I. Teixeira, Marcos Vinícius II. Título

CDD 23. ed. - 869.1

NELISE PEREIRA DA SILVA PACHECO

**ENTRE O SIMBOLISMO E O MODERNISMO: A POÉTICA DE AGENOR
BARBOSA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Vinícius Teixeira (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Daniel Abrão
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Rosicley Andrade Coimbra
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira - Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Dirlenvalder do Nascimento Loyolla - Suplente
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará/UNIFESSPA

Campo Grande/MS, 28 de maio de 2021.

Aos meus pais, Luiz Carlos e Dejanira, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Marcos Vinícius Teixeira pela orientação, pela paciência, pela dedicação e por me despertar para a vida acadêmica e para a pesquisa.

À minha família: meu esposo, Adriano, minha filha, Lissa, aos meus pais, Luiz Carlos e Dejanira, minhas irmãs, Poliane e Rose e aos meus sobrinhos, Caio Luis, Isadora, Larissa e Amanda, por prestarem todo o suporte para que eu pudesse concluir minha pesquisa.

À minha família do Rio de Janeiro e de Salvador: tias, tios, primos, sogros e cunhados.

À amiga Adriane Fluck, pelas conversas desde o processo seletivo até o dia da minha defesa.

Às amigas Cida e Ellen pelo acolhimento no longo período que fiquei em Campo Grande.

Aos que estiveram presentes durante a minha caminhada no mestrado.

RESUMO

Agenor Barbosa é um poeta que atuou no início do século XX, quando várias estéticas artísticas conviviam, dentre as quais estão um simbolismo tardio, o início da fase de ruptura do modernismo e a *Belle Époque* brasileira. A produção literária da primeira fase do escritor ocorre quando publicava nas revistas mineiras *Vita* (1913-1915), *A vida de Minas* (1915-1916) e *A cigarra* (1917-1921) quando vivia uma fase passadista, na qual se observa em seus versos uma dimensão simbolista. Posteriormente, levando em consideração as poesias publicadas no jornal *Correio Paulistano* (1920-1924) e na revista *A vida moderna* (1920-1924), bem como nas obras de autores que abordam a literatura brasileira do período como Mário da Silva Brito e Alfredo Bosi, a poesia de Agenor Barbosa passou a dialogar com as ideias vanguardistas presentes na primeira fase do movimento Modernista no Brasil. A princípio, o primeiro contato que se tem com o poeta Agenor Barbosa se dá com o texto — “A divulgação da nova estética” de Mário da Silva Brito, presente na obra *História do Modernismo Brasileiro*, momento que é tido como futurista por Oswald de Andrade e por Menotti Del Picchia. Nesse sentido, o objetivo deste estudo é apresentar a transição entre dois momentos literários do poeta Agenor Barbosa situando, por meio de análise, os poemas publicados nesses periódicos. Assim, espera-se contribuir para o resgate da obra de Agenor Barbosa e ressaltar a sua importância na história da literatura brasileira.

Palavras-chave: Agenor Barbosa, Simbolismo, Modernismo, Transição, Poesia.

ABSTRACT

Agenor Barbosa was an active poet at the beginning of the 20th century, when several artistic aesthetics coexisted, among which are a late symbolism, the beginning of the rupture phase of modernism and a brazilian *Belle Époque*. The literary production of the first phase of the writer occurs when he publishes in the Minas Gerais magazines *Vita* (1913-1915), *A vida de Minas* (1915-1916) and *A cigarra* (1917-1921), when he was going through a phase of veneration of the past, in which it is observed a symbolist dimension in his verses. Subsequently, taking into account the poetry published in the newspaper *Correio Paulistano* (1920-1924) and in the magazine *A vida Moderna* (1920-1924), as well as the works of authors that address the brazilian literature of the period such as Mário da Silva Brito and Alfredo Bosi, Agenor Barbosa's poetry started to dialogue with the avant-garde ideas present in the first phase of the Modernist movement in Brazil. The first contact with the poet Agenor Barbosa takes place in the text *The dissemination of the new aesthetics*, by Mário da Silva Brito, present in the work *History of Brazilian Modernism*, a moment that is considered futuristic by Oswald de Andrade and by Menotti Del Picchia. In this sense, the objective of this study is to present the transition between two literary moments of the poet Agenor Barbosa, situating, through analysis, the poems published in these journals. Thus, it is expected to contribute to the rescue of the poet's work and to emphasize it's importance in the history of brazilian literature.

Keywords: Agenor Barbosa, Symbolism, Modernism, Transition, Poetry.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: A VIDA DE MINAS Nº 1.....	14
FIGURA 2: A VIDA MODERNA Nº 299.....	14
FIGURA 3: VITA Nº 3.....	32
FIGURA 4: A VIDA DE MINAS Nº 21.....	32
FIGURA 5: 07 DE SETEMBRO EM BELO HORIZONTE.....	33
FIGURA 6: A ELITE HORIZONTINA / A ELITE BARBACENENSE.....	35
FIGURA 7: A VIDA MODERNA Nº 218.....	38
FIGURA 8: A CIGARRA Nº 1.....	40

SUMÁRIO

Introdução.....	11
1 ASPECTOS DA SOCIEDADE NA TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO XX.....	14
1.1 A cidade de Belo Horizonte na <i>Belle Époque</i>	21
1.2 A cidade de São Paulo na <i>Belle Époque</i>	26
1.3 As publicações.....	30
1.3.1 <i>Vita e A vida de Minas</i>	31
1.3.2 <i>A vida moderna e A cigarra</i>	37
1.3.3 <i>Correio Paulistano</i>	43
2 O SIMBOLISMO E A POESIA DE AGENOR BARBOSA.....	47
2.1 A presença do Movimento Simbolista no Brasil.....	47
2.2 Agenor Barbosa e a cidade amortalhada.....	55
2.3 Aspectos da estética simbolista na poesia de Agenor Barbosa.....	57
3 O INÍCIO DO MODERNISMO E A POESIA DE AGENOR BARBOSA.....	73
3.1 O poeta Agenor Barbosa entre os futuristas paulistas.....	78
3.2 Aspectos da estética modernista na poesia de Agenor Barbosa.....	91
REFERÊNCIAS.....	109

Introdução

O poeta Agenor Barbosa, nascido em Montes Claros, em 1896, iniciou seus trabalhos na imprensa em Belo Horizonte nos jornais *Diário de Minas* e *Folha de Minas*. No período entre 1913 e 1916 atuou como secretário de redação e publicou seus versos nas revistas *Vita* e *A vida de Minas*. Em seguida, em 1916, transferiu-se para São Paulo, onde trabalhou no jornal *Correio Paulistano* e publicou poemas nas revistas *A cigarra*, *A vida moderna* e *Fon Fon*. Em 1922 matriculou-se no curso de Direito, em São Paulo, no qual se formou em 1926 e realizou trabalhos como advogado. Também atuou no funcionalismo público como funcionário da Secretaria da Agricultura do seu estado natal, na gestão de Raul Soares. Já em São Paulo, foi nomeado funcionário público no ano de 1921, ao assumir o cargo de Oficial de Gabinete do presidente do estado de São Paulo, na época Washington Luiz, permaneceu no cargo até 1930. Não encontramos dados sobre a data de sua morte, mas segundo Nelson Viana o poeta se aposentou no cargo público em 1958.

A dimensão da obra de Agenor Barbosa, bem como os aspectos relacionados à sua vida estão dispersos nos periódicos, os quais compõem o objeto deste estudo. Parte da sua trajetória também se encontra na obra *Efemérides Montesclarenses*, de Nelson Viana, publicada em 1964. O livro reúne o registro de personalidades e fatos que ocorreram em Montes Claros nos séculos XIX e XX. Até o presente momento (2021), sabemos da publicação de vinte e seis poemas, sendo que não conseguimos ter acesso a todos. Além dos poemas, Agenor Barbosa publicou textos em prosa sobre assuntos variados.

Em um primeiro momento, Agenor Barbosa é reconhecido como um “poeta futurista”, segundo classificação de Menotti Del Picchia, reafirmada por Oswald de Andrade, conforme o texto “A divulgação da nova estética”, de Mário da Silva Brito (1997). Agenor Barbosa foi personagem significativo entre os participantes da Semana de Arte Moderna. No entanto, a ausência de uma obra escrita pelo poeta contribuiu para que sua poesia não chegasse ao público atual. O presente estudo justifica-se na medida em que captamos os dados que constata as características da poesia de Agenor Barbosa e servem como guia para resolver as questões impostas no decorrer do trabalho. A primeira está relacionada a responder o papel desempenhado pelo poeta na Semana de Arte Moderna, que indica a própria presença de Agenor Barbosa como o único representante mineiro no evento e o fato de ter sido o único aplaudido ao recitar seus versos no segundo dia de evento. Outra questão está relacionada a seleção do *corpus*, que envolveu uma busca pelas páginas dos periódicos e a análise seguiu o

conceito aplicado por Candido tendo como base o valor estético dos poemas. Assim, o aspecto cronológico não foi levado em consideração como prioridade para as análises. Foi através de aspectos estéticos que proporcionaram a melhor demonstração das características ora no primeiro momento vanguardistas, ora no segundo momento futuristas.

Agenor Barbosa atuou em dois momentos distintos na história da literatura brasileira. A produção literária da primeira fase do escritor ocorre quando residia em Belo Horizonte e publicava nas revistas *Vita* (1913-1915), com edição mensal, e *A vida de Minas* (1915-1916), com edição quinzenal, na qual os poemas apresentam características da estética simbolista. Observa-se que essa primeira fase se estende e alcança o momento em que o poeta se mudou para São Paulo e publicou na revista *A cigarra* (1914-1921), com edição quinzenal. Ainda seguindo a estética simbolista encontramos poemas publicados nas edições da revista *Fon Fon* (1914-1920), com edição semanal no Rio de Janeiro.

No segundo momento, o poeta, morando em São Paulo, publicou no jornal *Correio Paulistano* (1920-1924), com edição diária, e na revista *A vida moderna* (1920-1926), com edição quinzenal, poemas vanguardistas ligados à primeira fase do movimento Modernista no Brasil, momento em que o escritor é tido como “futurista” por Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia.

Assim, a presente pesquisa visa investigar a trajetória literária de Agenor Barbosa analisando os poemas publicados nos periódicos *Vita*, *A vida de Minas*, *A cigarra*, *A vida moderna* e *Correio Paulistano*, destacando as características das duas fases da produção literária do poeta. A primeira com uma poesia passadista, em que seus versos apresentam uma dimensão simbolista. Posteriormente, os poemas publicados na segunda fase revelam uma ligação do poeta com as ideias vanguardistas ligadas ao Movimento Modernista. Contudo, sem que ocorra uma ruptura com a estética simbolista, o poeta transita, assim, para o modernismo empregando aspectos valiosos do Simbolismo.

O trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro capítulo realizamos uma abordagem contextual sobre o estado de Minas Gerais e, em seguida, de São Paulo, dois grandes cenários na trajetória do poeta mineiro dentro do período chamado de *Belle Époque* brasileira e seu estilo *Art Nouveau*. Ainda no primeiro capítulo, apresentamos o perfil das revistas *Vita*, *A vida de Minas*, *A cigarra* e *A vida moderna* e do jornal *Correio Paulistano*, destacando o universo cultural da época, os acontecimentos da vida social e intelectual de Minas Gerais e São Paulo, além de aspectos ligados à linguagem e à diagramação dos periódicos, bem como alguns detalhes do acervo fotográfico das revistas.

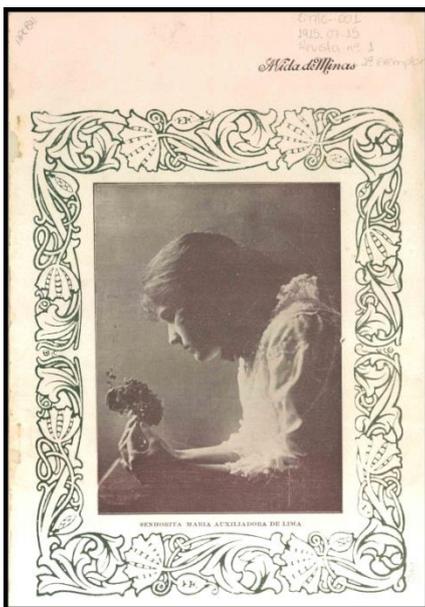
Já no segundo capítulo, apresentamos o contexto histórico e literário do movimento Simbolista tendo como base bibliográfica autores que pesquisaram o Simbolismo no Brasil como Alfredo Bosi, Andrade Muricy, Álvaro Cardoso Gomes e Sérgio Alves Peixoto, destacando as principais características da escola literária e os principais poetas desse período. Tratamos ainda da análise de poemas do Agenor Barbosa destacando sua inclinação ao movimento Simbolista.

Por último, no terceiro capítulo desta pesquisa, abordaremos as características da estética modernista estabelecendo um diálogo com a abordagem de Mário da Silva Brito sobre os “futuristas paulistas”. Em seguida, realizamos a análise dos poemas relacionados ao segundo momento do poeta, no qual apresentam uma dimensão modernista através da linguagem coloquial, o verso livre e aspectos do cotidiano. Tal análise busca destacar que a produção literária de Agenor Barbosa transita para o Modernismo sem estabelecer uma ruptura rigorosa com a estética simbolista. Diante de todo o exposto, espera-se apresentar a trajetória literária do poeta mineiro Agenor Barbosa, destacando os principais aspectos da sua transição entre uma poesia passadista e uma poesia vanguardista e assim resgatar a importância do poeta em seu contexto histórico e para a literatura brasileira.

1 ASPECTOS DA SOCIEDADE NA TRANSIÇÃO PARA O SÉCULO XX

Ao analisar a produção poética de Agenor Barbosa publicada nas revistas *Vita* (1913-1915), *A vida de Minas* (1915-1916), *A cigarra* (1914-1921) e *A vida Moderna* (1920-1926), bem como no jornal *Correio Paulistano*, observa-se que os periódicos surgem como um suporte documental que revelam a relação entre o aspecto estético das revistas e a época, a qual é possível identificar um caráter decorativo e ornamental com ilustrações na produção editorial, conforme as imagens a seguir:

Figura 1 - *A vida de Minas* nº 1



Fonte: *A vida de Minas* (1915).

Figura 2 - *A vida moderna* nº 299



Fonte: *A vida moderna* (1916).

As imagens apresentam a figura feminina trabalhada com uma moldura com motivos florais com a predominância de formas curvas, que remetem à delicadeza, aos elementos da natureza e exemplificam as tendências estéticas da época. Agenor Barbosa está inserido em um contexto sociocultural e acontecimentos históricos que dialogam com a produção literária da época. Assim, diante do aspecto cronológico trata-se de um período de transição entre os séculos XIX e XX, momento em que ocorria a *Belle Époque* aliada à ideia de progresso. Em relação ao aspecto geográfico, destaca-se: primeiramente, Minas Gerais e, em seguida, São Paulo.

A *Belle Époque* foi um período da história da Europa que envolve o final do século XIX e o início do século XX, quando ocorreram grandes inovações na área tecnológica e

científica. Nesse período houve uma valorização da ciência que possibilitou maiores investimentos que contribuíram com os avanços em várias áreas, como a criação dos meios de transporte mais ágeis. Segundo o historiador e jornalista Max Hastings, o início do século XX foi marcado por importantes e rápidas mudanças:

[...] de 1900 a 1914, avanços tecnológicos, sociais e políticos alastraram-se pela Europa e pelos Estados numa escala nunca vista em qualquer outro período, um piscar de olhos da experiência humana. Einstein anunciou sua teoria especial da relatividade [...] Telefones, gramofones, veículos motorizados, sessões de cinema e casas com eletricidade tornaram-se lugar comum entre pessoas abastadas nas sociedades mais ricas. Jornais de circulação em massa adquiriram influência social e poder político sem precedentes. (HASTINGS, 2014, p. 40)

O historiador destaca ainda que os primeiros anos do século XX foram marcados por “um fermento de paixões e frustrações”, que levou a uma série de transformações na sociedade.

A França representou durante a *Belle Époque* a referência global de uma elite cultural e influenciou os aspectos relacionados à modernidade e à renovação no período áureo. A cidade de Paris foi um relevante símbolo da expansão das artes, do entretenimento no cotidiano da classe média, com a inauguração de grandes cafés, cabarés e salões de música, bem como a ampliação do cinema e da fotografia. A construção da Torre *Eiffel* foi um grande marco no processo arquitetônico da capital parisiense, a qual representou a potência industrial francesa da época e a expressão máxima da estética *Art Nouveau*. A Torre *Eiffel* foi, inclusive, entrada da exposição universal de 1889, que era um espaço destinado a celebrar e exibir as conquistas do século nas áreas tecnológicas, científicas e culturais, abrangendo a arquitetura, a engenharia e as artes. Após dez anos do evento realizado em 1889, a cidade de Paris continuou inovando pautada pela renovação e pela modernidade, conforme afirma Paes:

Um marco histórico da arte nova foi a exposição universal de Paris, em 1900, onde ela estava representada com um destaque que lhe apressou a popularização nos demais países. Aliás, a própria Torre Eiffel, erigida dez anos antes para comemorar o centenário da Revolução Francesa, já era um monumento artenovista, com a sua desnuda ossatura de ferro a apontar o caminho do moderno e do estrutural. (PAES, 1985, p. 67)

O espírito de inovação também estava presente na literatura que apresentava uma inquietação e a busca de novas formas e teorias para se expressar, momento em que ocorreu a ampliação dos salões de literatura e a publicação de revistas literárias. Segundo Teles, a *Belle Époque* é um período da literatura europeia marcado pela diversidade de tendências. E ainda:

É a época das boêmias literárias, como as de Montmartre e Munique. Dessa literatura de cafés e “*boulevards*”, de transição pré-vanguardista, é que se vão originar os inúmeros *-ismos* que marcarão o desenvolvimento de todas as artes no século XX. Esses movimentos foram, por um lado, decorrentes do culto à modernidade, resultado das transformações científicas por que passava a humanidade; e, por outro, consequência da repetição e da automatização de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começava a desvendar-se. (TELES, 2009, p. 55)

No Brasil, a *Belle Époque* coincide com os primeiros anos do regime republicano, o qual teve como referência a cidade de Paris, que era um grande centro cultural e de diversão. O Rio de Janeiro era o centro político e econômico do país. Como capital, absorveu as modernizações relacionadas à arquitetura da cidade, moda, estilos estéticos e de vida e tornou-se modelo para as outras cidades brasileiras. As mudanças na sociedade eram visíveis, com a mulher, aos poucos, ganhando mais espaço e com a chegada de um grande número de imigrantes. Nesse aspecto, O'Donnell destaca:

[...] os nomes dados às instituições culturais e administrativas que sediadas no Rio de Janeiro, pretendiam falar por toda a nação. Museu Nacional de Belas-Artes, Observatório Nacional, Academia Brasileira de Letras, Biblioteca Nacional. Tudo a nos lembrar que se encontravam no coração do Brasil. Assim, a “cidade-capital”, mais que uma consequência histórica natural, era uma representação ideológica de poder que fazia do centro administrativo do país uma alegoria do que se pretendia como identidade nacional. (O'DONNELL, 2008, p. 42)

A *Belle Époque* carioca envolveu ainda um processo de intervenção política, social e econômica com propósito de resolver problemas urbanos advindos com o crescimento da cidade e das instalações de moradias populares e cortiços considerados o foco de disseminação de doenças e da pobreza urbana. Assim, o presidente Rodrigues Alves chegou ao poder em 1902 com a proposta de realizar uma reforma urbana na cidade, instalando o novo estatuto e organização municipal para o Rio de Janeiro tendo como referência a cidade de Paris. O processo de saneamento em busca de uma cidade salubre e o embelezamento arquitetônico ficou a cargo do engenheiro Francisco Pereira Passos, que assumiu o cargo de Prefeito e o médico Oswaldo Cruz nomeado como diretor geral da Saúde Pública. Iniciava-se o processo de renovação, a qual inúmeros imóveis foram derrubados.

Tudo, enfim, é atingido pela nova disciplina espacial, física, social, ética e cultural imposta pelo gesto reformados. Gesto oficial, autoritário e inelutável, que se fazia, como já vimos, ao abrigo de leis de exceção que bloqueavam quaisquer direitos ou garantias das pessoas atingidas [...].

À determinação com que foram conduzidas as demolições, o popularmente chamado *bota-abaixo*, pode-se acrescentar, em alguns casos, o empenho da desforra. (SEVCENKO, 2018, p. 78)

O *Jornal do Brasil* em junho de 1903 publicou uma representação gráfica da série de grandes obras, destacando o projeto do governo na construção da Avenida Central: “Trata-se de um conjunto de melhoramentos, abrangendo a execução de largo cais no litoral, prolongamento de diversas ruas e abertura de uma grande e extensa avenida central [...]” (A AVENIDA, 1903, p. 1). O processo de construção da Avenida Central foi acompanhado de perto pelos meios de comunicação, em todo o caso ressaltando a grande avenida como parte da regeneração urbana pelo saneamento e pelo embelezamento da cidade.

Em resumo, perto de 600 prédios a desapropriar; uns 360 a construir em belas condições de higiene e de elegância; uma esplêndida avenida em projeto, que muito virá contribuir para o saneamento da nossa capital e um dos primeiros passos positivos dados no sentido de aformosar uma das capitais do mundo que já possui por si mesma as mais belas, indiscutíveis e invejáveis condições topográficas e naturais que sejam possíveis para torna-se a rival das mais famosas cidades modernas. (RIOS, 1905, p. 1)

A inauguração da Avenida Central ocorreu em 15 de novembro de 1905. Em seguida, uma crônica de Olavo Bilac divulgada no jornal *Gazeta de Notícias* relata o estado de júbilo e espanto da população que foi impactada pela Avenida que gerou uma “revolução moral e intelectual na população, em virtude da reforma material da cidade.” (BILAC, 1905, p. 3). A crônica destaca ainda os aspectos da capital antes da remodelação e da construção da grande avenida: “impostos e pau; ruas tortas e sujas; casas imundas... e às vezes atravessadas por balaios [*sic*]; estados de sitio [*sic*] e bernardas; febre amarela e tédio...” (BILAC, 1905, p. 3). Para o cronista, a cidade do Rio de Janeiro deixa de ser uma pocilga problemática para se tornar o um paraíso próspero, deixando os aspectos provincianos para trás.

A melhor educação é a que entra pelos olhos. [...] olhos que só haviam até então contemplado betesgas, compreenderam logo o que é a arquitetura. Que não será, quando da velha cidade colonial, estupidamente conservada até agora como um pesadelo do passado, apenas restar a lembrança? (BILAC, 1905, p. 3)

Sevcenko (1998) confirma que a inauguração da Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, foi um marco no processo de regeneração muito difundido pela imprensa como parte do novo projeto urbano da cidade. A nova avenida foi arquitetada com “fachadas que a cercou de um *décor* arquitetônico *art nouveau*, em mármore e cristal, combinado com os elegantes lampiões da moderna iluminação elétrica e as luzes das vitrines das lojas [...]” (SEVCENKO, 1998, p. 26). Em seguida, o autor destaca que as revistas e jornais da época instigavam “o desfile de modas na grande passarela da Avenida” (SEVCENKO, 1998, p. 26), e assim homens e mulheres vestiam-se de beleza e modernidade para mostrarem elegância. É

importante destacar que essa realidade fazia parte da elite carioca, na qual não estava inserida parte da sociedade afetada pela demolição das residências da área central. Nota-se uma tentativa de afastar tudo que estivesse relacionado ao passado. É um processo de transformação e renovação dos grupos sociais e culturais que definiam a modernidade.

Como corolário, as pessoas que não pudessem se trajar decentemente, o que implicava, para os homens, calçados, meias, calças, camisa, colarinho, casaco e chapéu, tinham seu acesso proibido ao centro da cidade. Mais que isso, nas imediações, as tradicionais festas e hábitos populares, congregando gentes arrabaldes, foram reprimidos e mesmo o Carnaval tolerado não seria mais o do entrudo, dos blocos, das máscaras e dos sambas populares, mas dos cursos de carros abertos, das batalhas de flores e dos pierrôs e colombinas bem comportados, típico do Carnaval de Veneza, tal como era imitado em Paris. (SEVCENKO, 1998, p. 26-27)

Toda a efervescência do Rio de Janeiro da *Belle Époque* foi marcada pelo fenômeno do “bota-abaixo”, bem como pelo o slogan “O Rio civiliza-se”, concebido pelo cronista Alberto Figueiredo Pimentel na seção “Binóculo” do jornal *Gazeta de Notícias*. O slogan foi perpetuado durante toda a reforma urbana carioca. Em 1908, a revista *Fon Fon* publicou um texto sobre a inauguração de um cabaré enfatizando que a modernização da cidade do Rio de Janeiro possibilitou uma analogia as cidades europeias.

O Rio civiliza-se! Eis a exclamação que irrompe de todos os peitos cariocas. Temos a Avenida Central, a Avenida Beira mar (os nossos Campos Elíseos) estátuas em toda a parte, cafés e confeitarias com *terrasses*, o *Corso* das quartas-feiras, um assassinato por dia, um escândalo por semana, cartomantes, *médium*, automóveis, autobus, auto... res dramáticos, *grand-monde*, *demi-monde*, enfim todos os apetrechos das grandes capitais.
Faltava-nos o cabaré. Já o temos e com o novíssimo nome de *Chat Noir* que é bom não confundir com chá preto. (PICOLINO, 1908, n. p.)

Outro aspecto importante durante esse período de grandes transformações foi o anseio pela renovação artística, assim o estilo *Art Nouveau* surgiu na Europa no contexto da *Belle Époque* no período entre 1890 e 1914, momento de domínio e imposição da burguesia nos aspectos políticos, culturais e sociais, mas também uma época marcada pelo grande progresso e o desenvolvimento das artes pelo mundo.

No Brasil, o período da estética *Art Nouveau* chegou no início do século XX e permaneceu ativo por cerca das duas décadas seguintes. Em seu curto tempo de atuação pode-se afirmar que é amplamente reconhecido, pois se destacou ao combater as ideias academicistas e o conservadorismo, estabelecendo como ponto de atuação a própria

manifestação artística na arquitetura, artes plásticas e na literatura. Ao analisar o *Art Nouveau* na literatura brasileira, Paes destaca:

Diferentemente do que costuma acontecer com as correntes inovadoras, a arte nova não se deu a conhecer por manifestos radicais ou proclamações teóricas de caráter polêmico. Afirmou-se, antes, pela silenciosa mas eloquente atividade criadora de artistas de vários países europeus que, sem estar propriamente arregimentados num movimento ou escola, tinham em comum o empenho de reagir contra o academicismo – em especial no campo da arquitetura e das artes ditas aplicadas, onde campeava a imitação do gótico, do renascentismo, do orientalismo – , para, com os novos materiais e as novas técnicas postos à sua disposição pelo progresso industrial, criar formas novas, em vez de copiar as antigas. [...]. (PAES, 1985, p. 65-66)

Segundo Amaral, a presença do *Art Nouveau* na arquitetura das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro não foi um fator determinante para modificar a paisagem da cidade de uma forma geral, mas algumas obras registram as inovações em linhas sinuosas e assimétricas. “A obra máxima dessa tendência em São Paulo foi a Vila Panteado, projetada por Ekman e notável sobretudo por seus detalhes ornamentais.” (AMARAL, 1998, p. 64). Outras obras que destacam uma valorização da forma associadas a estética *Art Nouveau* são o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Espaço Frankling, Confeitaria Colombo, Teatro Municipal de São Paulo e o Viaduto Santa Ifigênia.

A presença da estética *Art Nouveau* é notória nas revistas e nos livros da época que apresentavam ornamentos desde a capa, bem como nas ilustrações e a prosa estilizada em seu conteúdo enfatizando o decorativismo, estampas e adornos alinhados a renovação estética vivida nas grandes cidades. De acordo com Bosi:

Dos fins do século à guerra de 1914-1918, a corrente mestra de nossa literatura, a que vivia em torno da Academia, dos jornais, da boêmia carioca e da burocracia, admirou supremamente esse estilo floreal, réplica nas letras do “art nouveau” arquitetônico e decorativo que então exprimia as resistências do artesanato à segunda revolução industrial. (BOSI, 2015, p. 209)

Para Paes, a linguagem apresentada pelo estilo *Art Nouveau* evidencia uma “exuberância ornamental” (PAES, 1985, p. 67), a qual os artistas buscavam ampliar e diversificar as formas de ornamento tendo como inspiração a observação detalhada dos elementos da natureza, tais como os animais e as flores. Esse conjunto de possibilidades permeou o espírito da época em diferentes áreas, abrangendo desde a arquitetura externa e interna dos ambientes, à produção artística, à moda, aos costumes e à literatura.

Com ir buscar à flora e à fauna seu repertório de motivos ornamentais, os artífices do art nouveau cumpriam a missão a que se propunham, de, pela intermediação da arte, aproximar ciência e técnica do mundo da natureza, da qual as sentiam tão distanciadas por força daquela exacerbada oposição entre artificial e natural que a mecanização trouxe consigo. (PAES, 1985, p. 69)

Segundo Paes, o escritor João do Rio (1881-1921) ao descrever a cidade do Rio de Janeiro em suas narrativas pode ser considerado uma referência da escrita *Art Nouveau* e o gosto literário da época, a qual se destacou um excesso de decorativismo na linguagem.

[...] Personificava-a desde a elegância do chapéu-coco, do monóculo e das polainas que enfeitava as suas crônicas sociais, gênero de que foi o introdutor entre nós; desde o culto votado aos corifeus do *art nouveau* literário, Gabriele D'Annunzio e Oscar Wilde [...] até a fauna de fidalgos arruinados, milionários *blasés* e mulheres fatais que lhe povoam os contos e romances habilidosos, mas fúteis. (PAES, 1985, p. 71)

Tal ornamentação da linguagem é descrita por Paes em dois tipos: ornamentação superficial e ornamentação consubstancial. O primeiro tipo se destaca como tão somente decorativos, preocupados “em fixar, num costumismo de superfície, as elegâncias e vícios mundanos da nossa *belle époque*” (PAES, 1985, p. 72). Neste caso, o autor aponta como exemplos as obras de João do Rio, Afrânio Peixoto, Theo Filho, Benjamim Costallat, Hilário Tácito entre outros. Já a ornamentação consubstancial não é um excesso gratuito, mas a construção “organicamente ligada ao empenho” (PAES, 1985, p. 72) caricato da obra, como é o caso de Raul Pompéia e Simões Lopes Neto.

As revistas *Vita*, *A vida de Minas*, *A vida moderna* e *A cigarra* são exemplos do novo estilo de arte importado da Europa com a presença de caricaturas, charges, ilustrações que cultivavam os traços dessa estética valorizando o traçado em espiral, molduras florais, ondulares, entrelaçadas e assimétricas, bem como a presença da imagem da mulher e a predominância de uma linguagem popular e mundana por meio de quadras, por exemplo, para manifestar reclamações ao governo.

QUADRA
Para conjurar a crise
E a falta de numerários
Basta que o Congresso corte
Nos meses extraordinários. (FRITZ, 1913, n. p.)

Todo esse contexto de transição do século XIX para o século XX, explorando o período da *Belle Époque* associada à ideia de progresso e inovação, bem como a estética *Art Nouveau*, levando em consideração as ideias apresentadas por Paes, foram abordadas até o

momento como um panorama geral. Neste momento passamos a identificar tais características voltadas para duas cidades importantes na trajetória do poeta Agenor Barbosa.

1.1 A cidade de Belo Horizonte na *Belle Époque*

O estado de Minas Gerais na virada do século XIX para o século XX acompanhou os fatos históricos marcados pelos avanços tecnológicos pela modernização do pensamento científico. Tal período assinala uma fase importante na história de Minas Gerais, quando um dos principais acontecimentos foi a transferência da capital. Antes, marcada pela riqueza do ouro, a capital Ouro Preto refletia o lugar mais importante do estado, mas ao final do século XIX surge um projeto com objetivo de transferir a capital para uma cidade planejada, em busca de uma paisagem urbana inovadora. Assim, em 12 de dezembro de 1897 foi inaugurada a cidade de Belo Horizonte, também conhecida como “cidade jardim”. A jovem capital do estado mineiro já nasceu idealizada para ser grande, com sua arquitetura moderna rompeu os conceitos da época.

Em 1900, virada do século, Belo Horizonte tinha apenas três anos e estava em plena extensão em diversas áreas. O processo era demarcado com a instalação da linha de bonde na principal avenida da cidade, Afonso Pena, em 1902. Outro exemplo é a Igreja São José que no mesmo ano foi lançada a pedra fundamental, sendo aberta para as funções religiosas em 1904 e concluída em 1910. O escritor, médico, poeta e memorialista Pedro Nava, ao descrever sua juventude em Belo Horizonte, menciona a Igreja São José e registra que tal processo de construção se prolongou por vários anos, destacando a construção de vários edifícios.

Quem chegava às larguras da travessia de Espírito Santo e Tamoios sobre a avenida contemplava dali a cercaduras – dum lado, do Templo Protestante e do outro, da Matriz de São José. Essa igreja é bem proporcionada e antigamente suas três torres destacavam-se no céu livre de Belo Horizonte. Hoje ela encolheu, perdeu altura, esmagada pela paliçada de arranha-céus construída nas suas costas. (NAVA, 2003, p. 5)

Pedro Nava destaca ainda o importante café chamado Bar do Ponto, local de encontros entre amigos e referência de localização de toda extensão do cruzamento entre a Rua Afonso Pena com a Rua da Bahia.

Ponto – porque era o local da Estação dos Bondes. Vejo-a ainda, construção meio de tijolo, meio de madeira, com três entradas sem porta, pintada a óleo e dotada dum torreão para o relógio. Seu verde era semelhante ao dos pistaches e contrastava, qual outra cor, com os verdes dos seis renques de árvores da Avenida Afonso Pena e com

os mais numerosos do Parque. Porque a estação debruçava-se sobre ele, naquele ponto de inflexão da rua da Bahia. [...]

Bar – pelo café que lhe ficava em frente, escancarado para a vida pública. Só entravam senhores. Logo à frente, à esquerda, um armário quiosque de metal brunido como ouro vivo, aquecido por forninho inferior e em cujas prateleiras estavam sempre quentes os bolinhos de carne, os pastéis, as empadinhas de galinha. Eram o fino do fino e custavam respectivamente tostão, tostão, duzentão. [...] (NAVA, 2003, p. 5)

O Bar do Ponto foi cenário para muitas histórias dos escritores da época, conforme indica o texto publicado na coluna “Pilherias” da revista *Vita*:

Éramos um pequeno grupo, discreteando diante de algumas chicanas [*sic*]de café, no *Bardo Ponto* (que, depois dos últimos melhoramentos, Antonio Celestino, em detestável trocadilho, classificou o *Bar da Ponta*). (TELLES, 1913, n. p.)

Outro exemplo que retrata o Bar do Ponto é a publicação do texto “Correspondência de Fradique Manso” na revista *A vida de Minas*:

Minha doce Lucy.

Ontem, no Bar do Ponto, tive lagrimas [*sic*], a voz perturbou-me, num sentimentalismo vulgar proveniente da última cerveja e das coisas sublimes de súbito reveladas, quando li num jornal o teu nome, entre outros vagos nomes [...]. (DETALONDE, 1915, n. p.)

No aniversário de dezoito anos da cidade, a revista *A vida de Minas* publicou o texto “Um Aniversário” escrito por Aurélio Pires, o qual abordava uma reflexão acerca do nome da cidade:

Belo Horizonte fez este mês, dezoito anos viçosos e floridos, pois traz a data de 12 de dezembro de 1897 o decreto nº 1.085, que declarou instalada a *Cidade de Minas* e para ela transferido o Governo do Estado. [...]

Porque [*sic*] Belo Horizonte? Esta se devia chamar simplesmente a cidade do Horizonte, ou apenas o Horizonte, numa palavra indefinida, como os perspectivistas de sua vista. Ouro preto representa o coração da terra, as entranhas do trabalho, da luta e do sofrimento. Belo Horizonte, os céus, a vitória, a conquista, a coroa da jornada humana, a alegria do viver na contemplação inenarrável do universo, o êxtase da admiração ante as maravilhas da obra divina, colhidas no relance de um olhar quase mergulha pela extensão sem plagas do azul. (PIRES, 1915, n. p.)

As construções da nova capital mineira e o processo de formação urbana simbolizaram uma ruptura com o passado colonial e a inserção da ideia difundida de evolução, tendo como principal referência à *Belle Époque* europeia, a qual permitiu uma renovação do aspecto arquitetônico, assim como uma mudança de hábitos aliados à nova cultura de uma elite social. Nesse aspecto, as revistas da época destacam tanto os lugares como comportamentos dessa nova atmosfera:

A praça da Liberdade é, sem exagero, um local privilegiado para a promenade matinal ou vespertina, durante o calor, pois além de ser o passeio moderado um ótimo exercício para o organismo, é um belíssimo motivo para o rendez-vous elegante do nosso escol social.

Sobre as gazes estampadas, que tão grande sucesso acabam de alcançar, e com as quais se fazem vestidos cuja transparência é quase tão perfeita como a do cristal, devemos lembrar que nos tempos de Roma antiga, existiu um tecido idêntico que também foi o preferido pelas damas, e que era tão leve que se chamava – pluma.

Nos dias de calor intenso que temos tido, o leque desempenha um papel importante; no Bond, no trabalho, em casa, em toda parte esses pequenos objetos de papel, que o Japão exporta para o mundo inteiro, dão relativo conforto. (AVIDA DE MINAS, 1915, n. p.)

A novela coletiva *O Capote do Guarda*, do início dos anos 1920, também é uma importante contribuição do cotidiano sociocultural de Belo Horizonte da época. Há uma passagem, por exemplo, em que um personagem pega um bonde, indicando um meio de transporte da época, assim como o percurso que passava pela Avenida Cristóvão Colombo. Outro ponto de destaque é o registro da presença de um imigrante:

[Portilho] se atirou ao bonde. Mesmo àquela hora, o calhambeque estava repleto. Talvez alguma quermesse na Lagoinha. E o pobre amanuense teve de se contentar com um pingente, entre um soldado lustroso e um cachimbo italiano capaz de fulminar um touro com uma baforda. [...]

Súbito o bonde desabalou pela avenida Cristóvão Colombo abaixo. Um desastre iminente. As senhoras gritavam, e o motorneiro, na frente, fazia esforços hercúleos para parar o carro. Tudo em vão: o frio se fora. Portilho, na ânsia de se garantir, esqueceu o baluarte e se dependurou no cachimbo do italiano. Mas o italiano abriu a boca para berrar um per Bacco! E o amanuense, com o cachimbo na mão, rolou na poeira. (REVISTA..., 2006, p. 104)

Em outra cena, no capítulo de Ernesto Cerqueira, os personagens vão ao Cinema Odeon, indicando a grande movimentação em buscar do lazer:

[...] Já passava de seis horas. A avenida movimentava-se. E dos pontos longínquos acorriam os freqüentadores [*sic*] do Cinema Odeon.

Quando passava pela porta, apinhada de gente, Cardoso lobrigou o dr. Fábio de Araújo, o qual, junto ao dr. Mourão Castilho, seu companheiro inseparável, aguardava, na sala de espera, a hora das projeções, enquanto na varandinha, em cima, a orquestra moía a *Traviata*. [...] (REVISTA..., 2005, p. 67)

Em Belo Horizonte, o espaço Odeon foi um local importante para o desenvolvimento cultural da cidade, pois realizava espetáculos, concertos, exposições e projeções de cinema. Nava cita detalhes do local:

A edificação bem estilo *belle-époque*, das mais elegantes daquele trecho, era pintada dum pardo claro, realçado pelas saliências e ornatos da fachada, passados também a

óleo – mas creme. O cinema tinha cinco portas. Ficavam abertos, na hora dos espetáculos, apenas os gradis da do centro (entrada) e da extrema direita (saída). Os outros, sempre trancados, eram tapados do lado da rua pelos enormes cartazes com uma cena do filme que estava sendo levado, seu título, o nome dos astros em garrafais e mais a especificação do número de suas partes. (NAVA, 2003, p. 53)

Assim, o espaço Odeon contribuiu para difundir a cultura e diversão na elite belorizontina. Tal importância é enaltecida nos versos de Calos Drummond de Andrade, descritos no poema “Fim das Coisas”, em que o poeta expressa saudade e lamentação por ocasião do fechamento do Cinema Odeon em 1928. Carlos Drummond de Andrade, a propósito, o personagem mais importante do modernismo mineiro fez parte de um amplo grupo intitulado Grupo do Estrela, em referência ao principal local de encontros dos amigos.

A década de 1920 marca o início do Modernismo mineiro, período em que o Grupo do Estrela desempenhou importante papel na vida literária de Minas Gerais, contribuindo para sua inserção ao Modernismo nacional. Os integrantes do grupo apreciavam compartilhar suas produções literárias em um momento descontraído quando obtinham um parecer espontâneo dos demais. A vida boemia do grupo envolve um vínculo afetivo com os espaços da cidade de Belo Horizonte. Nava definiu a Rua da Bahia como centro do mundo, assim como Werneck destaca alguns pontos relacionados à rotina do grupo.

Como tudo o mais em Belo Horizonte, a vida daqueles moços se organizava em torno da rua da Bahia: iam ao cinema no Odeon, tentavam a sorte na casa lotérica de Giacomo Aluotto, bebiam no Estrela ou no Trianon, compravam livros na Francisco Alves e, de madrugada, sentavam-se para conversar à porta da Caixa Econômica, no cruzamento com a avenida Álvares Cabral. No Grande Hotel, em 1924, tiveram seu primeiro encontro com Mário e Oswald de Andrade, decisivo para a formação de todo o grupo. (WERNECK, 2012, p. 45)

A visita do grupo de São Paulo composto por Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros integrantes, foi uma oportunidade para o grupo mineiro trocar experiências e ampliar os ideais e as ações do movimento literário modernista. Oswald de Andrade foi uma grande influência para os autores da época, conforme aponta Nava: “o Oswald cintilava conversando. Nós ouvíamos tomados da maior admiração. Admiração por ele, por nós mesmos, de estarmos nos entretendo ali com, no momento, a maior expressão do Modernismo.” (NAVA, 2003, p. 205). A visita foi ainda o marco inicial das correspondências entre Mário de Andrade e os integrantes do Grupo do Estrela, especialmente Carlos Drummond de Andrade, com quem estreitou amizade: “[...] estabeleceu-se imediatamente um vínculo afetivo que marcaria em profundidade a minha vida intelectual e moral, constituindo o mais constante, generoso e fecundo estímulo à atividade literária por mim recebido em toda a existência [...]” (ANDRADE, 2015, p. 10)

Pouco mais de um ano da visita, ainda influenciados pelas novas ideias de Oswald de Andrade e Mário de Andrade, o Grupo do Estrela lançou *A Revista* em julho de 1925. Drummond compartilhou a ideia com Mário de Andrade quando a revista ainda estava em processo de produção e solicitou ao amigo uma colaboração de prosa ou verso para compor a primeira edição do periódico. Mário de Andrade atendeu ao pedido do amigo e apoiou a iniciativa: “achei a ideia esplêndida de vocês fundarem uma revista aí.” (ANDRADE, 2015, p. 58)

A revista estabeleceu uma das primeiras manifestações modernistas em Minas Gerais contribuindo de forma relevante para a projeção do movimento além dos núcleos de São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo Nava, *A Revista* foi a terceira publicação do novo movimento literário, cujo título foi escolhido por Drummond. Após algumas sugestões como *Revista Modernista* e *Revista de Arte moderna*, prevaleceu a insistência do poeta pelo título considerado seco associado à própria essência difusa do Grupo do Estrela. Após a publicação da primeira edição, Mário de Andrade aconselha Drummond a misturar o máximo possível à composição da revista, corroborando com a percepção difundida na própria decisão do nome estabelecido ao periódico.

Você parece ter vergonha da *Revista*. Meu Deus! Quanto temor e quanta dúvida. Quem dá o que tem não fica devendo. Vocês não podem e nem Rio nem São Paulo podem fazer uma revista moderna às direitas sem ficar igreja como *Klaxon*. E isso é contraproducente, Carlos. Façam uma revista como *A Revista* botem bem misturado o modernismo bonito de vocês com o passadismo dos outros. Misture o mais possível. É o único meio da gente fazer do público terra-caída amazonense. E isso é que é preciso. Ele pensa que está firme no passadismo e de supetão vai indo de cambulhada, não sabe e está se acostumando com vocês. E quanto à parte de vocês afirmo que está mais interessante. Li, gozei, discuti, não fiquei de acordo com certas coisas fiquei de acordo com outras pulei de contentamento e afirmo que vocês são uns bichos. [...] Continuem. Se a revista morrer por falta de subsistência também não faz mal. Viveu. [...] (ANDRADE, 2015, p. 71)

A Revista viveu três edições. Os dois primeiros números foram publicados em 1925, em julho e agosto, e seu último número em 1926. Em 1978, José Mindlin lançou uma edição *fac-smíle* com os três números. O tempo de existência foi breve e inversamente proporcional a sua importância no contexto da história da literatura. A publicação de *A Revista* permitiu a adesão de novos membros ao movimento modernista como Magalhães Drummond.

Destarte, consideremos o ano de 1897 como o marco inicial da linha do tempo da cidade de Belo Horizonte e o seu processo de crescimento urbano e sua relevância como capital do estado de Minas Gerais, bem como para a história do Brasil. Foram muitos acontecimentos desde o planejamento, passando pelo seu longo processo de construção até se

estabelecer como uma cidade grande. O final do século XIX e o início do século XX demarcaram um período de grandes transformações, momento que a cidade importava tudo dos grandes centros, do comportamento à moda. Destaque para os espaços urbanos, como a Rua da Bahia que reunia bares e cafés para os encontros entre artistas e amigos. Os espetáculos de teatro, cinema e conferências literárias faziam a programação da cidade emergente. A década de 1920 também marca a construção do modernismo mineiro, com a publicação de *A Revista* e a atuação do Grupo do Estrela desempenhando importante papel na trajetória do movimento modernista em Minas Gerais.

1.2 A cidade de São Paulo na *Belle Époque*

Na passagem do século XIX ao XX a cidade de São Paulo já havia passado por diversas transformações desde sua fundação em 1554. Mas é a partir dos anos 1920 que ocorre o aumento significativo na taxa de urbanização e a modernização do sistema econômico, aliada à diversificação do comércio, ao crescimento da lavoura e ao processo de industrialização. Todo esse processo exigia mais mão-de-obra, o que atraía maior número de pessoas interessadas na mudança de estilo de vida, principalmente o imigrante. O poeta Guilherme de Almeida retratou em seus versos o cenário de São Paulo em 1920:

O homem que falava sozinho

A rua vai falando

Ítalo-árabe-hebraico-russo-japonês

Um dia, não sei quando,

Um sujeito passou falando português. (ALMEIDA, 1961, n. p.)

Os imigrantes desempenhavam diversas funções, em estabelecimentos comerciais, na agricultura e até mesmo como operários nas indústrias. Assim, os estrangeiros estavam inseridos no processo de formação da identidade de São Paulo contribuindo com uma nova cultura, língua e costumes. Segundo Sevcenko, esse processo estava associado à ideia metafórica de “Babel invertida”, a qual povos de diversos países vão para São Paulo, e grande parte dos estrangeiros atuava como operários inseridos no “cosmopolitismo da população adventícia, assinalando um nítido recorte de discriminação social” (SEVCENKO, 1992, p. 30). Assim, cresciam as camadas populares, em que os excluídos eram compelidos para as periferias sem infraestrutura, enquanto os incluídos ocupavam as modernas áreas centrais. Sevcenko faz alusão à grande inundação ocorrida em janeiro de 1919 para destacar como

“partes da população estavam se tornando um entretenimento ou espetáculo a outros grupos, sem despertar qualquer impulso de identificação – ao contrário, graças mesmo a uma deliberada persistência do estranhamento [...]” (SEVCENKO, 1992, p. 29). Tal atitude faz parte da essência do processo de transformação da cidade de São Paulo em uma grande metrópole.

De tal modo o estranhamento se impunha e era difuso, que envolvia a própria identidade da cidade. Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (SEVCENKO, 1992, p. 31)

Parte do processo imigratório também era composto de pessoas com alto poder aquisitivo, que estavam interessadas em adquirir e explorar os recursos naturais do Brasil, conforme aponta a edição do jornal *Correio Paulistano* de 05 de dezembro de 1909, em que destaca a chegada de uma família imigrante composta por seis pessoas disposta a investir seus 30.000 francos na horticultura e avicultura em terras brasileiras.

A corrente imigratória para o Brasil vai aumentando consideravelmente depois que o presidente Affonso Penna reorganizou os serviços da imigração e colonização, que no Império tiveram forte impulso e foram depois descuidados pela República. Para o nosso país tem afluído ultimamente um numero [*sic*] bem satisfatório de imigrantes espontâneos que dispõem na sua maior parte de recursos mais que suficientes para adquirirem lotes de terras nos núcleos coloniais fundados nestes últimos doze anos. (NOTAS, 1909, p. 2)

Outro aspecto importante sobre os imigrantes era o boletim publicado no jornal *Correio Paulistano* referente à movimentação da Hospedaria de Imigrantes com o registro de entrada, saída e o número total de imigrantes no alojamento. O objetivo era receber o grande número de pessoas que chegavam de vários países e em seguida encaminhá-los às fazendas contratantes, principalmente para as lavouras cafeeiras. A hospedaria foi construída no final do século XIX e possuía grande valor histórico, sendo reconhecido pelo tombamento do seu conjunto arquitetônico.

Com o crescimento da população, São Paulo passou a ser um importante centro econômico gerado pela riqueza da cafeicultura e pela instalação de fábricas de pequeno e grande porte. Assim, a cidade entrou em um processo de renovação abandonando o aspecto provinciano, adquirindo as características de uma metrópole através da construção de

avenidas, parques, palacetes e monumentos de urbanização tendo como referência o refinamento arquitetônico vindo da França que contemplava os ideais da modernização social, artística e cultural.

Nesse contexto no dia 8 de dezembro de 1891 é inaugurada a Avenida Paulista que encantou por sua superfície plana e larga situada na parte alta da cidade e logo chamou atenção da elite interessada em construir seus casarões. “Pronta, a avenida deslumbrou os paulistas com seus 2.800 metros de extensão por trinta de largura, dimensões desconhecidas na trama urbana da cidade. Seu leito era dividido em três faixas, uma para carros, uma para bondes e uma para cavaleiros, separadas por renques de plátanos e magnólias.” (DANON; TOLEDO, 2010, p. 84). Pode-se afirmar que tudo que acontecia na cidade acontecia na Avenida Paulista, como o carnaval, o desfile da parada militar, enterros e o *footing*. Os meios de comunicação registravam tais eventos, inclusive com fotos, como é o caso da revista *A cigarra* que a cada ano registrava o curso carnavalesco na Paulista. “Estiveram animados os festejos carnavalescos de domingo, na Avenida Paulista. Lindos automóveis, ricas fantasias, animadas batalhas de confete e serpentinas.” (O CARNAVAL, 1921, n. p.). Outro registro está no desfile de carros e no *footing* descrito pelo jornal *Correio Paulistano*:

Curso na avenida

Há muito que se não assiste a um curso tão animado e elegante como o de ontem, na encantadora avenida Paulista.

Enorme a concorrência, ficando o centro da rua coalhado de automóveis e carros e os passeios repletos de donairosas senhoritas e guapos rapazes. Tudo concorria para o brilhantismo do elegante cortejo. [...]

E tão grande era o prazer do ‘footing’, em tarde tão amena, que muita gente chique fez encostar automóveis e, a pé, se entregou a delicias [*sic*] de uma ‘promenade’ de algumas dezenas de minutos.

Ao lusco-fusco, o aspecto da avenida era simplesmente feérico. O sol tombava ensangüentando [*sic*] num dos extremos da avenida despedindo os últimos clarões rubros de sua agonia, escurecia o céu até então de um anilado azul, acendiam-se as luzes.

Que delicioso momento! [...] (CORSO..., 1915, p. 4)

O carro foi um importante símbolo na década de 1920 para São Paulo, pois representava o progresso. Os passeios pela Avenida Paulista atraíam grande público que apreciavam os diferentes modelos de veículos.

Outro marco na história de São Paulo foi a inauguração da Estação da Luz, um grande símbolo de prosperidade que contribuiu no processo de transição da cidade provinciana para metrópole e foi ainda ponto de entrada para os imigrantes.

Mas era bem ali ao lado do Jardim que fora erigida e inaugurada, em 1901, uma obra monumental que parecia condensar a aspiração compartilhada por paulistanos e

caipiras de verem diminuída, graças aos avanços tecnológicos a distância que os separava da modernidade. A Estação da Luz, construída pela São Paulo Railway, símile da Estação de Paddington e da torre do Big Bem, era o nó central dos grandes entroncamentos ferroviários que cortavam o estado e estabeleciam conexões com outros cantos do país. Nas plataformas, homens, mercadoria e sonhos. Mais abaixo, sobre os trilhos, a locomotiva emblematizava de maneira sublime o novo culto a velocidade e corroborava a crença cega na ideia de progresso. (SEVCENKO, 1998, p. 451)

No desenvolvimento arquitetônico de São Paulo algumas obras seguiram as características do *Art Nouveau*, sendo o mais expressivo o edifício Vila Penteados, um dos poucos exemplares remanescentes desse movimento artístico. De acordo com Danon e Toledo:

O exterior é movimentado mais discreto. Já o interior recebe um vivo tratamento art nouveau. No saguão principal, amplo e desafogado, o espaço [...]. Na sua composição, as verticais conduzem a vista até o forro, resolvido com um magistral uso de madeira e vidro colorido. Os balcões criam espaços que constituem extensão do saguão, onde a escada, aliás, desempenha papel destacado na sua modelação. Nas paredes, um tratamento refinado de cor. Barras floridas de begônias com suas folhas em relevo, medalhões com suas melindrosas, lareira a gás cuidadosamente arrematada com espelho de cristal, azulejos de um verde discreto e denso, e complementos, metais, coifa e luminárias. [...] Este saguão sintetiza um momento da vida paulistana: a prosperidade gerada pelo café propiciando os primeiros passos para a industrialização. (DANON; TOLEDO, 2010, p. 75)

O Teatro Municipal foi mais uma obra relevante para a ascensão artística e cultural de São Paulo. As obras foram iniciadas em 1903 e sua inauguração ocorreu em 12 de setembro de 1911 para finalmente atender aos anseios da nova burguesia paulista por um espaço destinado a bailes, festas e reuniões políticas. Desde o seu projeto houve uma preocupação em tornar o Teatro Municipal de São Paulo maior e mais representativo que o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 1909. “De imediato, o Teatro Municipal revelou o seu espetacular potencial cenográfico, dominando todo o Vale Anhangabaú a partir do topo da colina do Chá. A imprensa se referia a ele como ‘o arcano da comunidade municipal e o estandarte da nossa cidade’” (SEVCENKO, 1992, p. 232). A cidade de São Paulo não era a capital federal, mas buscava se consolidar como capital artística.

O jornal *Correio Paulistano*, um dia após a inauguração do Teatro Municipal, publicou uma extensa matéria, primeiramente ressaltando a importância do teatro como “a expressão mais vasta da arte humana, porque é a pintura mais completa da vida” (TEATRO..., 1911, p. 3); em seguida, descreveu a festa de inauguração, na qual é possível constatar o estilo de uma sociedade inserida na *Belle Époque*.

Quanto a festa inaugural, basta dizer que a sala era um verdadeiro deslumbramento: luzes em profusão, flores variegadas, ricas joias, toilets luxuosas, tudo emoldurando a beleza feminil que, no seu impecável brilho, nos encantava e nos maravilhava. Além de que, era de ver fina distinção, a extrema correção de tudo aquele pessoal ali reunido para solenizar a festa da arte. (TEATRO..., 1911, p. 3)

O Teatro Municipal foi palco da Semana de Arte Moderna, um marco na literatura brasileira. Organizado e anunciado com antecedência, tinha como objetivo revelar ao público o que tinha de atual no conjunto artístico e cultural da literatura, música, pintura e arquitetura. Em 29 de janeiro de 1922 o jornal *Correio Paulistano* divulgou:

Semana de arte

Assim, será aberto o Teatro Municipal, durante a semana de 11 a 18 de fevereiro próximo, instalando-se ali uma curiosa e importante exposição, para a qual concorrem os nossos melhores artistas modernos. [...] (SEMANA..., 1922, p. 5)

Todo esse processo de transição da cidade pacata e provinciana para uma cidade moderna foi incorporado na literatura da época, notando-se um vínculo do escritor com a paisagem da cidade. A obra *Paulicéia Desvairada* (1922), de Mário de Andrade possui São Paulo como tema central e tudo que era inerente à cidade. Outro escritor de destaque no primeiro momento moderno em São Paulo é Oswald de Andrade, figura central ao lado de Mário de Andrade tanto na realização da Semana de Arte Moderna quanto na renovação da linguagem na produção literária. Ambos estavam empenhados em explorar os elementos nacionais. Em 1911, Oswald de Andrade idealizou a revista *O Pirralho*, que evidenciou os aspectos culturais da primeira década do século XX na *Belle Époque* paulista.

Estabelecendo um panorama cultural dentro do contexto da *Belle Époque*, o processo de industrialização e o complexo cafeeiro possibilitaram o investimento e a expansão do desenvolvimento de São Paulo, incluindo os aspectos socioculturais muito ligados a participação dos imigrantes. A atmosfera de prosperidade na passagem do século XIX para XX propiciou a execução de um projeto arquitetônico que contribuiu de forma significativa para a inserção de São Paulo no circuito cultural.

1.3 As publicações

No início do século XX, em meio à efervescência das mudanças tecnológicas e culturais, as revistas e jornais ganharam ainda mais espaço como meio de informação, ou ainda como instrumento da classe dominante para estabelecer as regras e os costumes sociais. Assim, as revistas *Vita* e *A vida de Minas* atuavam como fonte para a história da cidade de

Belo Horizonte, pois retratavam parte do processo de construção da cidade, bem como os aspectos culturais da época. Já as revistas *A vida moderna* e *A cigarra* apresentam o contexto cultural da cidade de São Paulo em um importante período da história da literatura brasileira. Os periódicos foram publicados em um cenário de ampla concorrência no mundo editorial e ainda assim demonstraram seu sucesso com o alto número de exemplares vendidos. As revistas, da cidade de Belo Horizonte e São Paulo, priorizavam a estética e traziam uma elevada qualidade gráfica e textual aliada à variedade de temas, o que conquistava os leitores. Ao abordar os acontecimentos na sociedade e cultura em São Paulo nos anos 1920, Sevcenko destaca o papel das revistas:

[...] essas revistas de atualidade, variedades e moda, que se tornaram requintadas e mais baratas graças às novas técnicas, eram elas mesmas fontes populares de renovação artística. O uso de ilustração, de preferência à fotografia, dava emprego a inúmeros artistas que competiam entre si em modernidade, haurida das revistas europeias. O resultado gráfico dos trabalhos, tanto na ilustração de textos quanto na publicidade, alcançava níveis notáveis de elegância, expressividade, experimentação de cores, economia de recursos, originalidade de concepção e agilidade de traço [...] (SEVCENKO, 1992, p. 235)

Já o *Correio Paulistano* foi um jornal de grande circulação e apresentava as informações da cidade de São Paulo de uma forma mais rápida, uma das peculiaridades dos jornais. A publicação gráfica de um jornal também difere das revistas, pois é mais textual. O periódico desempenhou um importante papel na história da imprensa paulista. No universo literário abriu espaço para publicações e divulgação de escritores, bem como veiculou de forma ampla os acontecimentos da Semana de Arte Moderna, em 1922.

Os periódicos *Vita*, *A vida de Minas*, *A cigarra*, *A vida moderna* e o *Correio Paulistano* são um importante registro da poesia de Agenor Barbosa que publicou seus versos e crônicas ao lado de outros escritores. Assim, verifica-se a riqueza do conteúdo dos periódicos, em que é apresentado o resgate de uma época, bem como cumprem papel importante no auxílio da pesquisa a respeito do poeta Agenor Barbosa.

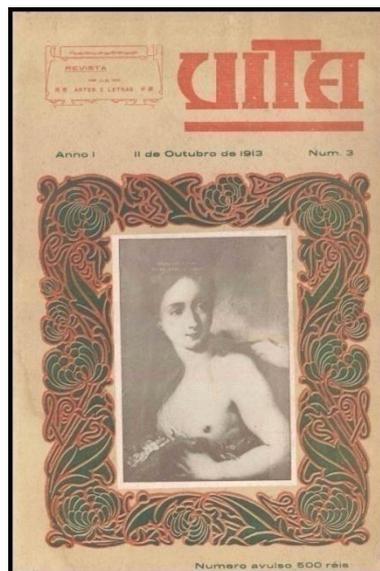
1.3.1 *Vita* e *A vida de Minas*

As revistas literárias e culturais *Vita* e *A vida de Minas* circularam em Minas Gerais e são exemplos que retratam o universo cultural e as características da época, abordando uma temática ampla em relação à literatura, música, humor, teatro, política, cinema, arquitetura, dentre outros assuntos. A revista *Vita* circulou no período entre 1913 e 1915 com edição

mensal, já a revista *A vida de Minas* foi publicada no período entre 1915 e 1922 com edição quinzenal, nos dias 1 e 15 de cada mês.

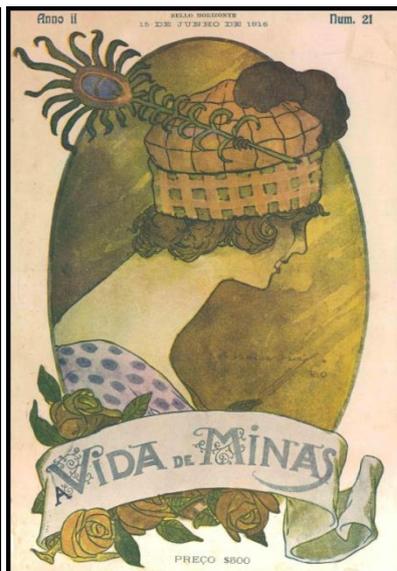
É importante destacar que as revistas contribuíram para a divulgação da cidade de Belo Horizonte para outros estados que tinham acesso aos periódicos. A edição nº 18.397 do jornal *Correio Paulistano* destacou na coluna “Publicações”: “Vita. Magnífico o último número desta revista mineira, que se publica em Belo Horizonte. Trata de artes e letras e apresenta uma coleção de ricas fotografias, a par de escolhidos trabalhos.” (PUBLICAÇÕES, 1914, p. 4)

Figura 3 - *Vita* nº 3



Fonte: *Vita* (1913).

Figura 4 - *A vida de Minas* nº 21



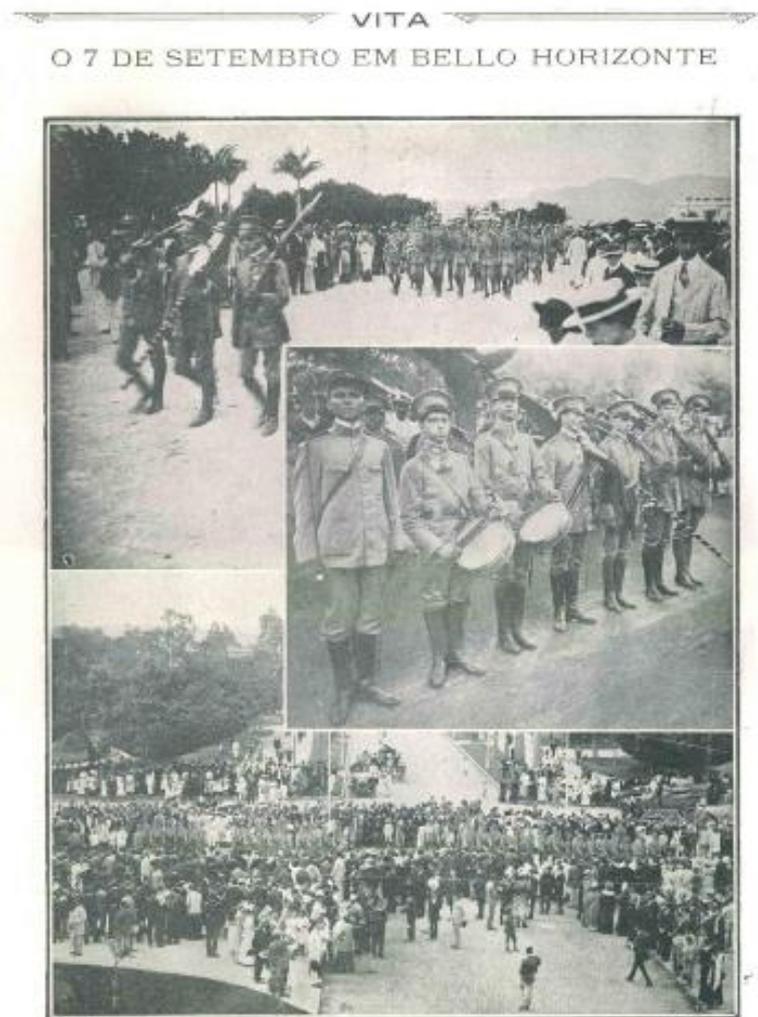
Fonte: *A vida de Minas* (1916).

Ao explorar o aspecto visual, as revistas apresentam características que compõem o conjunto de textos e imagens no processo de diagramação. O primeiro ponto a ser analisado é a estrutura das capas das edições. Na revista *Vita*, cada capa possui um ponto central composto por uma imagem, sempre emoldurada que acompanham a cor de destaque ao fundo. O nome da revista, composto por um logotipo de traços retos, se mantém no topo, seguida das informações do ano de publicação da revista, um controle estabelecido pelo periódico, sendo para o primeiro ano atribuído a identificação de “Ano I”, em seguida a data por extenso (dia, mês e ano), o número da edição e a informação do valor avulso na parte inferior direita. As capas da revista *A vida de Minas* possuem as mesmas características em relação às informações e a imagem como ponto central. A diferença está na apresentação do nome que

possui forma variada modificando a fonte, cor e tamanho de acordo com cada edição do periódico.

As duas revistas possuem um amplo acervo fotográfico que registram autoridades da época, como políticos, juízes, médicos, advogados, desembargadores, engenheiros entre outros. Também possuem imagens que ilustram vários pontos do estado de Minas Gerais, fotografias de crianças e mulheres, assim como de eventos, festas e fatos que ocorriam no estado mineiro e no mundo, como é o caso do registro das cenas da Primeira Guerra Mundial que estava em curso no ano de 1915.

Figura 5 - 07 de setembro em Belo Horizonte



A parada do Tiro 52. 1-O Tiro ao chegar à Praça da Liberdade, para as continências ao Presidente do Estado. — 2 - As seis praças distinguidas com a medalha de ouro, vendo-se ao lado o estirgado instructor do Tiro, tenente Hugo de Mattos. — 3- Em continência, à frente do Palácio

As fotografias publicadas nos periódicos são datadas e estão dentro de um contexto, um momento histórico específico do Brasil e de Minas Gerais. Como exemplo, observa-se a fotografia publicada na revista *Vita*, em 11 de outubro de 1913, referente à comemoração ao 91º aniversário da Independência do Brasil. Nota-se, conforme a figura 5, que foi realizada uma montagem contendo três fotos que ocupam uma página da revista. A história da tradição militar marcou o desfile cívico, o qual reuniu integrantes do governo e o público geral que acompanharam o evento. Considerando a data de publicação das imagens, bem como o contexto histórico em que estão inseridas e a recepção pela sociedade da época é possível identificar a importante função como instrumento documental. Outro aspecto que é possível identificar nessa imagem são as características referentes às vestimentas típicas da época, especialmente o uso de chapéu por homens, mulheres e crianças. Os homens que prestigiavam o desfile estavam de terno, o que demonstra a importância do evento para época. Em relação ao cenário, é possível observar as árvores, um morro e um edifício que revelam ao leitor de hoje aspectos da paisagem do século XX. Ao estabelecer a ligação das imagens com o título e a legenda do conjunto fotográfico é possível complementar a análise com mais informações. O título grafado em caixa alta destaca a data de 07 de setembro, que isoladamente já está associada à história do Brasil e mais precisamente à Independência do Brasil. Em seguida, temos a informação do local em que o evento foi realizado, a cidade de Belo Horizonte.

Outras duas imagens publicadas na mesma edição da revista *Vita* retratam quatro mulheres. A primeira, em uma foto com moldura retangular e as outras três em uma foto com uma diagramação contendo duas molduras: uma interna com acabamento oval inserida na moldura externa retangular. As fotografias estão na parte superior da página da revista e são divididas por uma linha delicada de arabescos.

Figura 6 - A Elite Horizontina / A Elite Barbacenense



Fonte: Vita (1913).

Analisando as fotos a partir do período em que foram publicadas é possível afirmar que as jovens retratadas nas fotografias faziam parte de uma classe social privilegiada, pois o papel da mulher naquele período era restrito e com ocupações específicas sempre monitoradas pelo marido e pelos homens da família, bem como pela própria sociedade. Assim, aparecer em uma revista naquele contexto histórico era certamente sinônimo de prestígio e destaque. As imagens daquelas mulheres na revista estabelecem um tipo de padrão esperado do público feminino que acompanhava a revista naquele período. Ao narrar os fatos de sua juventude Pedro Nava relata o conservadorismo da família mineira em relação à mulher ao mencionar que sua mãe passou a atuar no serviço público:

Realmente, várias amigas de senhoras de Belo Horizonte tinham tomado outro tom desde que minha Mãe se tornara funcionária pública. Naquele tempo só havia duas profissões admissíveis para mulher: professora ou puta e minha Mãe tendo escolhido o emprego público, constituíra-se numa espécie de aberração social que a Tradicional Família Mineira custaria a sancionar. [...] na época em que minha Mãe arrostara o grupo social a que pertencia, entrando para uma repartição, ela sentira, por isso, uma espécie de banimento que atingiu também, a nós, seus filhos e que dava para percebermos. (NAVA, 2003, p. 28-29)

A ideia de notoriedade na escolha dessas mulheres para edição da revista é reforçada quando realizamos a leitura dos títulos que acompanham as fotografias. Para a primeira imagem tem-se: “A ELITE HORIZONTINA”, representada pela “Mme Waldemar Loureiro”.

Ao ser identificada como Mme, abreviação de *Madame* em francês e Senhora para a língua portuguesa, o que caracterizava o estado civil da mulher como casada. A segunda imagem apresenta como título: “A ELITE BARBACENENSE”, momento em que as mulheres da foto assumem suas identidades, as “Senhoritas Nhazinha, Annita e Eugenia de Sá Fortes”. A palavra elite corrobora a ideia de prestígio e representação de padrão da época.

Nos dois periódicos, as fotografias também registravam os aspectos da vida cultural em uma seção dedicada à apresentação de eventos, festas e tudo relacionado ao lazer para a sociedade da época. Na edição nº 03, de agosto de 1915, a revista *A vida de Minas* retratou duas imagens de uma apresentação de dança em uma festa beneficente. As cenas são acompanhadas de um texto que destaca a importância das danças herdadas do mundo antigo e detalha os passos executados pelas dançarinas que resgatam o estilo clássico da Grécia Antiga. Assim, além do registro de um acontecimento social o leitor era inserido ao contexto abordado na apresentação.

[...] Margarida King e Hilda Carling, mimando a *Dança das Bacchantes*, engenhosa reconstrução sonora e plástica das divinas figurasque, em maravilhosas sínteses de linha e de ritmo, iluminaram com fulgores de beleza o teatro de Dionísio, debaixo da augusta sombra do Partenon [...] (LA ESFERA, 1915, n. p.)

Os anúncios nas revistas são outra forma de registro da vida cultural e social do início do século XX de uma cidade que estava em processo de ascensão em diversas áreas, conforme publicação da revista *Vita* em 1913:

O intenso progresso de Belo Horizonte, a formosa capital mineira, é um fato que diariamente se positiva em manifestações a mais varias [*sic*] da atividade humana. Dentre essas, não menos eloquente é o movimento de propaganda que se acentua em todo o Estado [...] (VITA, 1913, n. p.)

Em relação aos eventos culturais é ampla a divulgação de assuntos relacionados à arte, como espetáculos, exposições e cinema. Em 1913 a revista *Vita* publicou diversas atrações no espaço “Odeon Cinema”, como a exposição de quadros do pintor Aníbal Matos, a orquestra do maestro Henrique Passos e sessões de cinema. Os anúncios divulgavam ainda espaços de encontros da elite da cidade, conforme as várias edições da revista *A vida de Minas*, que trazem uma página destinada à propaganda do luxuoso palacete da Confeitaria Estrela situado na Rua da Bahia com o seguinte dizer: “Fino e escolhido sortimento de bebidas, frutas, doces, cigarros, charutos. Saboroso café e variados sorvetes. A mais bem montada confeitaria da Capital, frequentada pela elite da sociedade belorizontina e pelas exmas. famílias desta Capital.” (A VIDA DE MINAS, 1916, n. p.). Outro estabelecimento anunciado na badalada

Rua da Bahia era a confeitaria, restaurante e bilhares *High Life* como “o único capaz de atender escrupulosamente ao público mais exigente” (A VIDA DE MINAS, 1915, n. p.).

É interessante observar o aumento gradativo do volume de anúncios nas edições das revistas. Nas primeiras edições já existe um grande espaço destinado à propaganda, mas a cada número as revistas vão aumentando a quantidade de páginas, sendo esse acréscimo atribuído aos anúncios. Na edição nº 02 da revista *A vida de Minas* ressalta-se uma estratégia para atrair mais propagandas: “Esta revista, que é a melhor do Estado de Minas, acha-se a venda em todas as mais importantes agências de jornais do Brasil. Um anúncio em suas páginas é a melhor garantia de sucesso para as Casas Comerciais e para as Empresas Industriais” (A VIDA DE MINAS, 1915, n. p.). Os anúncios se concentram nas primeiras e últimas páginas das revistas e vão da prestação de serviços nas áreas jurídica, médica e de construção, passando para os estabelecimentos comerciais como salão para homens, laboratórios farmacêuticos, artigos de moda, artigos esportivos, lotérica, oficina mecânica, papelaria entre outros.

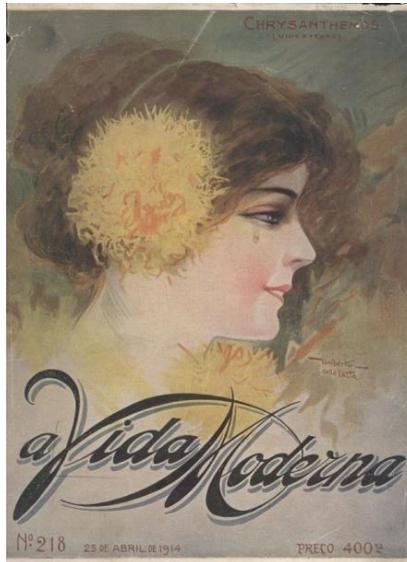
Agenor Barbosa está inserido nesse universo cultural das revistas *Vita* e *A vida de Minas*, pois publicou seus poemas em diversas edições desses periódicos, como: “Aspiração da Pedra” e “Pelo Inverno” publicados na revista *Vita* e “Saudade” e “Últimas Pedrarias” inseridos na revista *A vida de Minas*, a qual também atuou como secretário de redação, conforme destacou a edição 01, de 15 de julho de 1915. “Agenor Barbosa, o festejado poeta mineiro [...] o talentoso moço jornalista vai agora dedicar grande parte de sua atividade e os seus melhores esforços ao brilho das páginas da *A vida de Minas*” (A VIDA DE MINAS, 1915, n. p.). Tal homenagem registra a importância e a dedicação dos serviços prestados pelo poeta e jornalista Agenor Barbosa.

1.3.2 *A vida moderna e A cigarra*

A revista *A vida moderna* foi lançada em 1907. Com circulação quinzenal, foi um dos periódicos com maior número de venda, tendo como destaque o grande espaço aberto à publicidade. Já a revista *A Cigarra* foi lançada em 1914, também com edição quinzenal, na qual estabeleceu um importante papel como registro dos acontecimentos em relação à cidade paulista. Ambas as revistas fazem parte de um período de grandes transformações culturais, econômicas e políticas para a cidade de São Paulo. Foram muito bem elaboradas, o que chamava atenção dos leitores pelas ilustrações coloridas e um amplo conteúdo que abarcava

desde propagandas de produtos e serviços, bem como conteúdos que envolviam aspectos da vida cultural, social e literária.

Figura 7 - *A vida moderna* nº 218



Fonte: *A vida moderna* (1914).

A capa da revista *A vida moderna* é marcada por ilustrações coloridas acompanhadas pelo nome da revista com variação na tipografia em cada edição. Na sequência de páginas que compõem o periódico apresenta um cabeçalho como logotipo escrito no estilo manuscrito dentro de uma moldura com delicado desenho do ramo da planta do café nas laterais. Observa-se que algumas edições possuem na capa a informação “Vide o Texto”, que neste caso, indicava ao leitor uma seção nas páginas iniciais, intitulada “A Nossa Capa”, a qual fazia uma breve explanação sobre a ilustração. Outra informação que consta em apenas algumas edições, como as de nº 29 e 30, uma edição especial do mês de dezembro de 1907, é a indicação “EX SPORTMAN” que faz referência ao antigo nome da revista até a edição nº 24, momento em que ocorre uma mudança no seu conteúdo e estilo. No início, uma revista esportiva e literária, mas que em seguida ampliou sua temática para política, arte, crítica e variedade.

A Vida Moderna

Do próximo número em diante passara [sic] esta publicação a denominar-se **A Vida Moderna**.

Esta mudança ficou resolvida depois que tomamos a deliberação de dar à nossa revista um novo aspecto, que a fará interessante a todas as classes sociais, pois pretendemos ampliar o seu programa, tornando-a verdadeiramente enciclopédica. (SPORTMAN, 1907, n. p.)

A edição nº 92 destacou o trabalho desenvolvido para aperfeiçoar o conteúdo da revista, momento em que realizou modificações nas oficinas com aumento do número de máquinas e renovou todo material que envolve o processo de produção, o que proporcionou o início de uma nova fase para a revista tanto no formato, bem como no número de tiragem.

[...] no intuito de dotar S. Paulo com uma revista que condiga e corresponda com o seu crescente progresso, em toda a amplitude desta palavra, a Empresa resolveu iniciar a nova fase desta Revista com seis edições cujas tiragens não serão nunca inferiores 10.000 exemplares [...]. (A VIDA MODERNA, 1911, n. p.).

Em seguida, na edição nº 96 em novembro do mesmo ano, anuncia uma edição especial em comemoração ao sexto aniversário da fundação da revista e a chegada do natal com uma tiragem de 20.000 exemplares.

O periódico trazia muitas ilustrações e fotografias ao longo das páginas, sendo relacionadas ao texto de uma determinada seção, a um anúncio publicitário ou avulsa, complementando as lacunas existentes. A distribuição dos textos e das imagens era, geralmente, em duas ou três colunas em laudas não numeradas.

É interessante observar que muitas seções e anúncios eram voltados ao público feminino, como organização de concurso de beleza, anúncios de cosméticos e produtos exclusivos, como é o caso da propaganda publicada na edição nº 374, de 15 de janeiro de 1920: “Temos um tipo especial de cerveja para as senhoras que amamentam: é a ‘Culmbach’ [...]” (A VIDA MODERNA, 1920, n. p.).

A vida cultural era retratada na seção “Vida Social” com fotos de festas, bailes e eventos nas áreas destinadas ao lazer da sociedade e funcionava como divulgação dos eventos que estavam acontecendo na cidade. A edição nº 374, de 15 de janeiro de 1920, informava ao leitor, através de um texto e uma foto, sobre a exposição da pintora Bertha Worms.

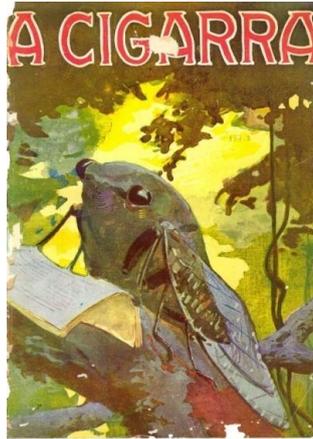
Exposição de Pintura

A mostra de pintura inaugurada há dias no salão de exposições da casa O livro pela ilustre artista senhora Bertha Worms, tem merecido especial atenção dos intelectuais amadores de boa arte, os quais continuamente visitam aquela exposição. A inspirada pintora é, sem dúvida, um dos mais belos e vigorosos talentos artísticos do seu sexo que florescem nesta cidade. [...] (A VIDA MODERNA, 1920, n. p.)

Outra seção da revista associada ao entretenimento dos leitores era “Charadismo”, a qual disponibilizava enigmas e desafios com premiação ao decifrador. Já o universo do cinema estava presente na “Seção Cine Revista” que informava os filmes que estavam em cartazes e curiosidades sobre a produção e os atores.

O periódico também destinava um espaço para o cenário político, inclusive apresentando as ações do governo, como a inauguração de uma ponte sobre o Rio Jaguari na cidade de Itatiba, em 1921. Na parte de variedades o leitor tinha acesso a diversos temas como a tarifa da estrada de ferro Central do Brasil, bem como os avanços da medicina que colaboravam para manter o público bem informado.

Figura 8 - A cigarra nº 1



Fonte: A cigarra (1914).

A revista *A cigarra*, assim como *A vida moderna*, se destacou como uma das mais vendidas na cidade de São Paulo. Já na primeira edição, publicada em 06 de março de 1914, o periódico informou a tiragem de 12.000 exemplares e anunciou que a edição seguinte seria de 15.000 exemplares. Em 1917 comemorou seu aniversário de três anos com uma matéria intitulada: “A Nossa Grande Prosperidade”, na qual aborda sua trajetória de sucesso.

A Cigarra encontrou a forma própria da sua cristalização, depois de um longo período plástico em que fez tudo quanto lhe foi possível para se constituir definitivamente um instrumento de civilização, de educação, de opinião e propaganda. [...] Assim, começamos por montar tipografia própria, organizar agências, estudar o mecanismo de venda avulsa, fazer uma enorme tiragem, obter quinzena por quinzena um considerável aumento de difusão até bater o record de venda avulsa na capital e no interior e tornar a ‘Cigarra’ a revista de maior circulação no estado de S. Paulo. (A CIGARRA, 1917, n. p.)

E a cada aniversário se confirmava mais uma vez um empreendimento de sucesso chegando a uma tiragem de 25.000 exemplares. No seu aniversário de onze anos comemorou e destacou mais uma vez seu bom resultado:

[...] Onze anos de publicação ininterrupta de um periódico ilustrado do gênero do nosso, e principalmente nesta terra onde as melhores e mais brilhantes iniciativas

jornalísticas são fatalmente condenadas ao fracasso, constituem uma dessas vitórias que assombram todos os que conhecem de perto o “*métier*”. [...] Que a nossa revista tem uma grande tiragem, nunca atingida pelas suas congêneres, é coisa que ninguém de boa fé pode por [*sic*] em dúvida[...] (A CIGARRA, 1923, n. p.)

A figura da mulher era destaque nas capas da revista *A cigarra* que tinha um perfil mais voltado para o público feminino, mas que também possuía matérias para o público em geral. O nome da revista aparece de forma destacada na capa com uma ampla variação na tipografia. Já no interior aparece de forma discreta na parte superior das páginas. Os textos e imagens no decorrer da revista são divididos entre duas ou três colunas, com espaçamentos que variavam de acordo com a distribuição do conteúdo. O periódico não possui ordem numérica nas laudas.

Em sua primeira edição, publicada em 06 de março de 1914, a revista apresenta na capa o enorme inseto que dá título ao periódico. Em seguida faz uma reflexão sobre o nome escolhido e cita a fábula “A Cigarra e a Formiga” e revela sua ambição: “A grande ambição da *Cigarra* é ser uma revista artística: cantar ao sol com voz que se esforçará – ou não fosse ela cigarra – por fazer alta e estridente.” (CIGARRA, 1914, n. p.). A edição nº 01 revela ainda um concurso que escolheu a primeira capa da revista, na qual destaca: “Dezenas de composições nos foram remetidas, obedecendo as mais diversas orientações. Um elegante júri feminino, recrutado entre artistas distintíssimas, classificou os desenhos submetidos ao concurso” (A CIGARRA, 1914, n. p.).

De modo eventual foram realizados outros concursos, como o cultural e o de beleza, ambos voltados para o público feminino. A competição cultural buscava revelar “Qual a moça mais culta de S. Paulo” (A CIGARRA, 1922, n. p.) assim descrito no anúncio. Os leitores participavam para selecionar as trinta mais votadas, que recebiam uma menção honrosa da redação. Em seguida, o grupo escolhido era avaliado pelo júri recrutado pela revista. As regras do concurso destacavam as características esperadas das candidatas.

As candidatas deste concurso são moças mais brilhantes da nossa sociedade. Entre essas apontam-se as que sabem fazer pintura à aquarela ou a óleo, as que recitam primorosamente, as que tocam magnificamente piano ou violino, as que têm gosto e talento para o canto, as que dançam com perfeição, as que falam com precisão línguas estrangeiras, as que se exprimem em português com correção e elegância e as que possuem variados conhecimentos de ciência, de literatura e de arte. São estas as nossas candidatas. Não é mister, claro está, que elas possuam todos estes talentos e dotes, mas ao menos alguns, e que tenham conquistado, em sua sociedade e em seu meio, uma certa reputação. (A CIGARRA, 1922, n. p.)

Observa-se a importância de um concurso como esse para o público feminino da época, pois era sinônimo de prestígio e ascensão perante a sociedade, assim como o concurso

de beleza que era realizado e concedia a vencedora o privilégio de estampar a capa da revista, como a edição nº 204, em 1923. É importante destacar ainda que o concurso reforça a imagem que se pretendia da mulher dessa época, a mulher detentora de várias habilidades, mas sem liberdades para decidir sobre a própria vida.

Ainda no universo voltado ao público feminino destacam-se a Seção “Vida Doméstica”, com dicas de modas, receitas, cuidados com a casa e cultivo de hortas e jardins; a Seção “Colaboração das leitoras”, em que eram publicados textos enviados por mulheres; a Seção “Crônica das Elegâncias”, com textos voltados à estética e comportamentos pessoais; a Seção “Correspondência Feminina”, em que as leitoras enviavam dúvidas ou dicas sobre assuntos de moda, higiene e beleza.

Os leitores eram informados sobre acontecimentos da cidade como enlances, bailes e infortúnios tanto na cidade de São Paulo como no estado. O funeral de políticos, padres, médicos e todos considerados como figuras públicas perante a sociedade eram amplamente divulgado nas páginas da revista. Em 1920, a edição nº 137 registrou a cerimônia de sepultamento do Dr. Arnaldo Vieira de Carvalho, fundador da Faculdade de Medicina de São Paulo em 1913. O médico foi homenageado com um texto que destacou sua trajetória profissional e os trabalhos desenvolvidos na área da medicina. “A cidade de S. Paulo, o Estado, a classe médica paulistana, a ciência brasileira e, sobretudo o povo paulista sofreram uma perda dolorosíssima, com o falecimento do Dr. Arnaldo Vieira de Carvalho. [...]” (A CIGARRA, 1920, n. p.). No ano seguinte, a revista registrou as fotos das homenagens prestadas pelo primeiro aniversário de seu falecimento, descrevendo em uma das legendas: “romaria ao túmulo do Dr. Arnaldo de Carvalho, no dia do 1º aniversário de seu desaparecimento. Veem-se os estudantes de medicina depositando flores sobre o túmulo do ilustre cientista.” (A CIGARRA, 1921, n. p.).

As revistas *A cigarra* e *A vida moderna* são importantes no resgate da vida e da produção literária do poeta Agenor Barbosa, pois além dos poemas publicaram informações sobre acontecimentos da vida do poeta, conforme indicou a revista *A cigarra* ao mencionar sua formação em Direito e o trabalho como oficial de gabinete do Presidente de Estado:

O brilhante homem de letras Sr. Agenor Barbosa, que ocupa atualmente, com grande inteligência e rara capacidade, o cargo de oficial de gabinete do exmo. presidente do Estado, teve a gentileza, que nos penhorou imenso, de vir a redação da “A Cigarra” agradecer as homenagens prestadas por motivo de sua formatura pela Faculdade de Direito de S. Paulo. Aliás nada tinha que agradecer. O seu inconfundível talento e sua distinção pessoal merecem todo nosso apreço, sendo, portando, simplesmente justíssima as homenagens que lhe prestamos. (A CIGARRA, 1927, p. 33)

Na revista *A vida moderna* também é possível encontrar informações sobre a vida do poeta e homenagens como a publicada em 1924: “Brilhante no talento e brilhante na alma, Agenor Barbosa é o jornalista e o poeta. De uma sensibilidade refinada e de uma cativante solicitude tornou-se um dos mais belos espíritos da atual plêiade de intelectuais brasileiros.” (A VIDA MODERNA, 1924, n. p.)

1.3.3 *Correio Paulistano*

O jornal *Correio Paulistano*, lançado em 1854, foi considerado um importante meio de comunicação em São Paulo, pois através das edições diárias abastecia seus leitores com os acontecimentos da cidade paulista, bem como apresentava informações de outras cidades. Assim, no início do século XX já possuía meio século de história, conforme registrou a edição de 14 de julho de 1904.

Festejamos agora o nosso 50º aniversário.
Resultante de múltiplos esforços e de grandes sacrifícios, o Correio paulistano de 1904 atesta o desenvolvimento material e moral de S. Paulo. Crescemos com os progressos de nossa terra, sofremos com as suas crises. As diversas fases da nossa vida são conseqüências [sic] das projeções da sua grandeza.
[...] Trabalhar pelo Brasil, servir a S. Paulo, lutar pela República, eis o vasto e fecundo programa da nossa existência futura [...]. (CORREIO PAULISTANO, 1904, p. 1)

Durante o início do século XX, o *Correio Paulistano* atuou como órgão oficial do Partido Republicano Paulista (PRP), inclusive consta na capa de diversas edições, logo abaixo do logotipo, a informação “ORGÃO DO PARTIDO REPUBLICANO”, isso durou até o final de 1910. Em 1912 é substituída por “PROPRIEDADE DE UMA SOCIEDADE ANÔNIMA”, sendo a informação anterior inserida no canto superior esquerdo. No ano de 1920 não constam tais informações, mas reaparecem nas edições do ano de 1924. Assim, o cabeçalho da capa do jornal sofreu algumas modificações ao longo dos anos, mas no geral era composto pelos seguintes dados: nome do jornal em destaque, data, número da edição, ano de fundação, valor da assinatura e o local da redação.

A mudança mais significativa relacionada ao cabeçalho ocorreu na edição nº 14.698 de 1904, com a apresentação do novo logotipo do jornal, o que evidenciou um design mais simples e proporcionou um padrão visual mais amplo e moderno. O logotipo anterior apresentava uma aparência mais fechada, com a tipografia mais desenhada e rústica.

Os textos, títulos, fotos, artes, cabeçalho, rodapé são os elementos gráficos que compõem o conteúdo editorial do jornal, sendo distribuídos em colunas verticais de tamanho regular com divisão entre sete e oito colunas, com um espaçamento traçado por uma fina linha.

Desde a primeira página do jornal o leitor já tinha acesso às várias notícias que eram identificadas pelo grau de maior relevância através do destaque atribuído ao título, como o tamanho e o formato da letra. O *Correio Paulistano* tinha muitas colunas fixas, dividido em grandes áreas de entretenimento, política, religião, economia, educação e notícias em geral.

A coluna “Sport” fazia a cobertura sobre o futebol e outros esportes com informações sobre campeonatos, reuniões esportivas, resultados de jogos e competições. Já a coluna “Teatros” informava o funcionamento dos teatros com espaço para divulgação dos eventos que seriam realizados e um breve registro sobre as peças, óperas e musicais já realizados.

A coluna “Crônica Religiosa” informava ao leitor tudo relacionado ao movimento paroquial em relação a missas, visita de padres e textos sobre os personagens de destaque da Igreja Católica.

Os assuntos relacionados à política estavam distribuídos em várias colunas, como: “Pelos Estados”, “Câmara Municipal”, “Senado” e “Seção Judiciária”, apresentando um panorama do país nas esferas de governo. Na edição de 06 de julho de 1924, o jornal mostrou-se contrário à Revolução de 1924 em São Paulo, o maior conflito urbano da história do Brasil. As oito colunas da primeira página foram reservadas a duas manchetes: a primeira intitulada “Insubordinação contra a legalidade”, na qual em cinco colunas apresentaram um texto sobre o conflito. A segunda manchete, “Ao Povo Paulista”, era a reprodução de um boletim que chama a população de São Paulo.

A população de S. Paulo foi despertada, hoje, inopinadamente, por uma rebelião de soldados que começaram por atacar a residência particular do Presidente do Estado (Palácio dos Campos Elíseos) de onde foram rechaçados, abandonando as armas para se irem reunir a outros revoltosos que atacavam quartéis, telégrafos e centros telefônicos. Esses dolorosos acontecimentos dispensam comentários.

Apelamos, pois, para todos os paulistas e amigos de S. Paulo, contra cuja prosperidade e riqueza se levantou a horda amotinada, para que, não só se lhe recuse qualquer auxílio, como, ao contrario [*sic*] disso, se a combata com todas as forças. É a salvação e a preservação de São Paulo cujo brio está em causa. (CORREIO PAULISTANO, 1924, p. 1)

Após a edição nº 21.910 de 06 de julho de 1924, observa-se uma pausa nas publicações, que foram retomadas na edição nº 21.911 em 29 de julho de 1924 com a seguinte manchete: “A Legalidade Restabelecida”. Esta matéria destacou a “derrota completa dos

revoltosos e a volta do Governo do Estado” (CORREIO PAULISTANO, 1924, p. 1). É importante destacar que tal manchete permaneceu na primeira página até a edição 21.930 de 17 de agosto de 1924, em que a cada edição explorou um ponto sobre os acontecimentos da Revolta Paulista.

A situação global também era pauta de destaque no jornal *Correio Paulistano* com a coluna intitulada Exterior, com notícias sobre os acontecimentos gerais em diferentes países, como França, Inglaterra e Argentina. Outra forma era a apresentação de manchetes relacionadas a fatos ocorridos na esfera mundial, como duas manchetes de 28 de julho de 1914 que traziam notícias sobre o conflito Austro-Sérvio e o início da Primeira Guerra Mundial. Uma manchete destaca as imagens do rei soberano da Sérvia e o imperador da Áustria-Hungria; e a outra apresentava um texto sobre o acontecimento.

A atenção de todo mundo civilizado fixa-se hoje na guerra entre Áustria e a Servia, consequência prevista da tragédia de Sarajevo. As circunstancias [*sic*] em que o arquiduque Francisco Fernando e a duquesa de Hohenberg foram assassinados revestiram tal caráter, que, todos aqueles que do fato tiveram conhecimento minucioso, puderam adivinhar que ele teria as mais sérias consequências políticas. (CORREIO PAULISTANO, 1914, p. 1)

Algumas edições do jornal *Correio Paulistano* apresentam um caderno com o título “Comércio e Indústria” com um amplo conteúdo sobre a bolsa de São Paulo, bolsa de mercadorias, junta de alimentação, mercado de algodão, mercado do café, rendimentos fiscais, exportação e movimentação nos portos do Rio de Janeiro e São Paulo entre outras informações relacionadas ao cenário econômico. As edições que não constam o caderno “Comércio e Indústria” possuem colunas como “Café”, “Câmbio” e “Seção Comercial” com informações mais sucintas sobre o comércio.

A coluna “Crônica Social” era voltada aos assuntos culturais e artísticos, em que grande parte dos textos publicados foram assinados por Hélios, pseudônimo de Menotti Del Picchia que explorou muitas temáticas no universo literário, o que será apresentado e estudado no Capítulo 3 deste trabalho. Outra coluna relacionada à cultura tinha o nome de “Registro de Arte” com fotos e textos mais resumidos.

A coluna “Notas” apresentava fatos diversos descritos de forma breve, como ações da polícia, ações do governo, autoridade hospedadas na cidade, nomeações entre outros.

Para o público feminino algumas edições apresentavam um caderno como título “Página Feminina”. O cabeçalho da página era todo trabalhado com imagens do universo feminino, seguido do título do caderno escrito de forma cursiva, atribuindo um aspecto

manual, a página apresentava ainda uma borda delicada. O conteúdo era relacionado à moda da estação seguido de ilustrações dos modelos e tendo como referência a moda francesa com expressões como: “Os vestidos ‘*manteaux*’, vestido de ‘*soirée*’, *manteau soutaché, pour sortir, pour chez soi*” (CORREIO PAULISTANO, 1924, p. 2). Assim, as indicações atualizavam as leitoras sobre o que tinha de mais atual no mundo da moda francesa. O caderno apresentava ainda um espaço para crônica a qual publicava textos sobre as mulheres.

O jornal possuía um amplo espaço para os anúncios de remédios, roupas, venda de imóveis e terrenos, escolas, prestação de serviços na área médica, oferta de emprego, venda de produtos, venda de bilhetes da loteria, entre outros.

O jornal *Correio Paulistano* fez parte do segundo momento de atuação do poeta Agenor Barbosa, que publicou poemas com características ligadas a estética modernista. Em uma das edições do jornal o poeta é considerado um dos maiores poetas de São Paulo. “Agenor Barbosa é, certamente, entre os ‘novos’ de S. Paulo, dos maiores poetas, dos mais atuais, dos mais sentidos. [...] Quero revelar aos meus leitores as primícias desse talento dando, de primeira mão, alguns versos que me encantaram.” (CORREIO PAULISTANO, 1921, p. 3). O texto destacou as características da poesia de Agenor Barbosa e transcreveu três poemas: “O Que Eu Vi Nessa Noite”, “Do Canto Real da Estrada de Rodagem” e “Vida Boêmia”.

2 O SIMBOLISMO E A POESIA DE AGENOR BARBOSA

2.1 A presença do Movimento Simbolista no Brasil

O Simbolismo foi um movimento literário do final do século XIX e apareceu em um período marcado por grandes transformações científicas e tecnológicas. Um grande marco para instalação do progresso foi a Revolução Industrial iniciada no século XVIII, quando ocorreu uma modificação e uma ruptura da maneira de vida da sociedade, antes firmada no campo, na manufatura e no artesanato, que passou a depender do polo industrial como a principal fonte de subsistência. Todo esse processo alcançou o universo da literatura que se pautou nas ideias mecanicistas e nas descobertas científicas.

Os séculos XVII e XVIII foram, na Europa, um período de grande desenvolvimento da matemática e da teoria física; na literatura do período chamado clássico, Descartes e Newton constituíram influência tão importante quanto a dos próprios clássicos. Os poetas, a exemplo dos astrônomos e dos matemáticos, haviam chegado a encarar o universo como uma máquina obediente às leis da lógica e suscetível de explicação racional. (WILSON, 2004, p. 29)

Essa ideia de evolução se entende durante o século XIX, momento em que ocorrem transformações científicas, ideológicas e econômicas caracterizadas pela segunda fase da Revolução Industrial em países da Europa, como França e Alemanha. Na literatura, os movimentos literários Realismo, Naturalismo e Parnasianismo foram motivados pelo contexto histórico da época, em que o universo literário buscou novas formas de expressão inseridas em uma estética antirromântica.

Nos meados do século XIX, a ciência fez novos progressos e as ideias mecanicistas voltaram a estar na moda. Dessa vez, porém vinham de outra parte – não da física ou da matemática, mas da biologia. A teoria da evolução teve o efeito de reduzir o homem, da estatura heroica a que os românticos haviam procurado exaltá-lo, ao aspecto de um animal indefeso, mais uma vez minúsculo dentro do universo e à mercê das forças que o circundavam. A humanidade era o produto acidental da hereditariedade e do meio ambiente, em cujos termos se tornava explicável. Esta doutrina chamou-se, em literatura, naturalismo [...]. (WILSON, 2004, p. 31)

A segunda metade do século XIX anunciou o fim do Romantismo, pautado no individualismo e na subjetividade, na qual o homem observava o mundo com o filtro da emoção. Já no Realismo, o homem é guiado pelos olhos da razão, pela objetividade e pelo racionalismo. Essa forma de verificar o mundo de um modo mais racionalista, materialista e cientificista estava associada a novas concepções filosóficas da época como o evolucionismo

de Darwin, o positivismo de Comte, o determinismo de Taine, teorias e visões que apontavam para um caminho contrário à visão representada pelo Romantismo. Segundo Peixoto, o filósofo francês Comte foi um importante representante dessa nova concepção filosófica do Positivismo que, inclusive, influenciou na transição da forma de governo no Brasil do império para a República.

Eis, em poucas palavras, uma concepção filosófica que iria servir de base ao novo mundo que surgia, um mundo desejoso de ciência e de racionalismo. Dessa maneira, a filosofia positivista de Comte inaugura a derrocada do mundo subjetivo romântico, ao retirar do eu a função geratriz que o Romantismo até então lhe havia atribuído. (PEIXOTO, 1999, p. 139)

Assim como na estética realista e naturalista, a produção literária do Parnasianismo se constituiu no pensamento científico-positivista, mas difere daqueles na temática abordada, a qual excluiu fatores externos, e focou na “arte pela arte”, destacando a busca pela perfeição formal, trabalhando a rima, a língua padrão e a métrica. “Seus traços de relevo: o gosto da descrição nítida (a mimese pela mimese), concepções tradicionalistas sobre o metro, ritmo e, no fundo, o ideal da impessoalidade que partilhavam com os realistas.” (BOSI, 2015, p. 33).

O movimento parnasiano coexistiu com a escola literária simbolista, momento em que influenciam os poetas da época e estabelecem uma era de transição na poesia. É importante destacar que o século XIX é um período que diferentes estéticas artistas conviviam, conforme afirma Peixoto:

Trata-se, porém, de um período bastante confuso e complexo em que, a todo esse cientificismo, vemos juntarem-se as influências nada positivistas das satânicas e malsãs flores de Baudelaire, as preocupações político-sociais da “Nova Ideia” que a Questão Coimbrã divulgava veementemente e, naturalmente, a própria estética parnasiana, já agora em processo de desagregação na França, mas em pleno apogeu no Brasil. (PEIXOTO, 1999, p. 142)

Os poetas parnasianos e simbolistas atuaram de forma paralela e concomitante, como Baudelaire, Mallarmé e Gautier, que ambos compartilham o refinamento formal e a preocupação na linguagem. Coutinho destaca as características do início das duas escolas literárias: “unidos na origem, identificados ou misturados pelos seus elementos formais e ideológicos na obra dos mesmos artistas, divergem à medida que avançam no tempo, e se tornam paralelos e adversários”. (COUTINHO, 2002, p. 319). No Brasil, Muricy alega a influência da estética parnasiana em relação aos poetas simbolistas: “os nossos simbolistas, quase todos, treinaram o verso dentro dos preceitos parnasianos” (MURICY, 1987, p. 22)

O Movimento Simbolista surge como uma reação ao materialismo, uma reação ao progresso que difundiu a ideia baseada na realidade científica que podia entender e solucionar todos os problemas apresentados pela humanidade. Com a estética simbolista ocorreu uma mudança na visão de mundo, a qual não se aceitou apenas a perspectiva material, era preciso uma busca por um entendimento exterior, bem como do universo interior. Na França, os poetas Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud começaram a trabalhar essa visão diferente do mundo. O livro *As flores do mal*, publicado em 1857 foi um marco no processo de modernização da literatura, pois mudou a perspectiva em relação à temática abordada, bem como a estética formal. Baudelaire viu beleza em temas que manifestavam tristeza e aspecto sombrio. O poema “A uma mendiga ruiva” apresenta a formosura de uma musa sofrida que é exaltada em meio a sua miséria, conforme o fragmento.

A uma mendiga ruiva

Moça de ruivo cabelo,
 Cuja roupa em desmazelo
 Deixa ver tanto a pobreza
 Quanto a beleza,

Para mim, poeta sem viço,
 Teu jovem corpo enfermiço,
 Cheio de sardas e agruras,
 Tem só doçuras.

[...]

Em vez de meia em pedaços,
 Que aos olhares dos devassos
 Te brilhe à perna o tesouro
 De um punhal de ouro;

[...]

(BAUDELAIRE, 2006, p. 297-231)

A exaltação da mendiga está inserida em um contexto da realidade parisiense no final do século XIX, quando foi instaurado na Europa o pessimismo e uma visão decadentista a tudo relacionado ao progresso e as inovações científicas. As ideias pautadas no cientificismo que antes resolveriam todos os problemas deram lugar à dúvida e à insatisfação, conforme afirma Bosi: “aquele a quem o otimismo do século prometera o paraíso, mas não dera senão um purgatório de contrastes e frustrações.” (BOSI, 2015, p. 280). Outro sentimento que corroborou com o pessimismo foi a insegurança e a descrença associada a virada do século XIX para o século XX. Toda essa realidade foi explorada a fundo pela poesia de Baudelaire, bem como pelos poetas herdeiros da estética simbolista, também chamados de poetas

decadentistas, se aproximaram das ideias difundidas pelo filósofo alemão Arthur Schopenhauer.

Sem dúvida, o Decadentismo afundou-se, inexoravelmente, no pessimismo de Schopenhauer, cultuando-o deliciosamente nas neuroses e deliquescências de uma linguagem requintada e na evasão musical, etérea e hipnótica que levou os poetas a mundos embriagadores tão diferentes daquele em que viviam. (PEIXOTO, 1999, p. 204)

O pensamento de Schopenhauer defendia a ideia do pessimismo em relação à postura existencial tendo como base as ideias de *vontade* e *representação*. Segundo o filósofo, a vontade é descrita como a essência do ser humano e o princípio norteador da vida que ultrapassa a questão racional e conduz as atitudes e a essência das pessoas. Já a representação está associada à forma como cada ser humano vê o mundo a partir das representações que são individuais, assim “o mundo é minha representação” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 43). A ideia de vontade desperta o desejo que leva as pessoas a buscarem no mundo uma resposta para satisfazer tal desejo, mas ocorre um sentimento de frustração, angústia e tédio ao se deparar com uma representação do mundo em que não é possível encontrar tal satisfação.

A base de todo querer, entretanto, é necessidade, carência, logo, sofrimento, ao qual conseqüentemente o homem está destinado originariamente pelo seu ser. Quando lhe falta o objeto do querer, retirado pela rápida e fácil satisfação, assaltam-lhe vazio e tédio aterradores, isto é, seu ser e sua existência mesma se lhe tornam um fardo insuportável. Sua vida, portanto, oscila como um pêndulo, para aqui e acolá, entre a dor e o tédio, os quais em realidade são seus componentes básicos. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 401-402)

Neste sentido, o contexto histórico do final do século XIX marcou a gênese do Simbolismo e foi responsável pela mudança do pensamento da sociedade e da produção literária, em vez da *Belle Époque*, do crescimento da cidade e da indústria pautada pelo sistema capitalista, temos uma crise social e econômica, uma inquietação que instituiu um olhar mais pessimista e reflexivo para o mundo. Segundo Sérgio Peixoto, “vemos sobrepor-se, pouco a pouco, um certo desconforto, uma progressiva e inelutável deterioração de tudo. O mundo, esse grande organismo, estava sofrendo de um mal incipiente, mas devastador” (PEIXOTO, 1999, p. 191). É nesse cenário que Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé iniciam uma poesia sugestiva, musical, baseada no uso de imagens e não de conceitos.

No Brasil, o Simbolismo não foi considerado uma estética relevante quando aqui chegou, pois o foco ainda estava voltado para o Parnasianismo. “O aparecimento do Simbolismo não logrou afastar a corrente naturalista-parnasiana, ao contrário foi por ela

abafado [...]” (COUTINHO, 2002, p. 315). O Simbolismo foi considerado um movimento marginal que não representava o contexto cultural da época, não sendo reconhecido pela crítica e pelos leitores da época. Somente anos após o surgimento do movimento foi possível obter uma revalorização e o reconhecimento de sua importância no contexto da literatura brasileira. As primeiras experiências simbolistas tiveram início com o autor Cruz e Sousa em 1893 com as obras *Missal*, constituída por poemas em prosa, e *Broquéis*, também composta por poemas. Em seguida, o poeta Alphonsus de Guimaraens também se consolida como um importante representante da estética simbolista.

Uma das principais características do movimento simbolista é o subjetivismo, em que, ao contrário do realismo, não há uma preocupação com a representação fiel da realidade, pois foco está na sugestão. Percebe-se que o Simbolismo se aproximou da estética romântica, uma vez que os poetas simbolistas retomam a subjetividade e “ambos recusam-se a limitar a arte ao objeto, à técnica de produzi-lo, a seu aspecto palpável; ambos, enfim, esperam ir além do empírico e tocar, coma sonda da poesia, um fundo comum que susteria os fenômenos, chame-se Natureza, Absoluto, Deus ou Nada.” (BOSI, 2015, p. 279). Porém, é importante destacar que o Simbolismo trabalhou a subjetividade com um sentido mais profundo, conforme é possível observar no fragmento do poema “Antífona” de Cruz e Sousa:

[...]
 Cristais diluídos de clarões alacres,
 Desejos, vibrações, ânsias, alentos,
 Fulvas vitórias, triunfalmente acres,
 Os mais estranhos estremecimentos...
 [...]
 (SOUZA, 1893, p. 9)

A estrofe apresenta um trabalho sistemático do poeta ao trabalhar a subjetividade com imagens que à primeira vista podem causar ao leitor uma indefinição, mas se justificam na construção de um sentido maior envolvido pelo mistério, em que algo não é dito ou revelado, mas apenas sugerido. A questão da sugestão é outra característica simbolista e foi muito explorada pelo poeta Cruz e Sousa como no poema “Lésbia”, no qual o autor evoca e exalta a imagem de uma mulher associada ao erotismo “Cróton selvagem, tinhorão lascivo” (SOUZA, 1983, p. 13), caracterizando essa sexualidade feminina com o mal “Planta mortal, carnívora, sangrenta” (SOUZA, 1983, p. 13).

A musicalidade é mais um atributo que foi trabalhado pelos poetas simbolistas que buscaram através de seus versos a conexão com infinitas sensações tendo como ferramenta os ritmos e combinações de rimas. De acordo com Wilson:

Os próprios simbolistas, empolgados com a ideia de produzir, com a poesia, efeitos semelhantes aos da música, tendiam a considerar tais imagens como que dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais; na verdade, os símbolos do simbolismo eram metáforas separadas de seu substrato, pois, além de certo ponto, não se pode, em poesia, desfrutar meramente o som e a cor por si mesmos: tem-se de presumir aquilo a que as imagens estejam sendo aplicadas. E o simbolismo pode ser definido como uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas –, de comunicar percepções únicas e pessoais. (WILSON, 2004, p. 45)

A aproximação com a música na poesia francesa teve como principal representante o poeta Verlaine, que colocou a poesia acima de tudo em sua célebre afirmação: “A música antes de qualquer coisa”. No Brasil, um poema significativo que apresentou a sugestão através da musicalidade da linguagem foi “Violões que choram”, de Cruz e Sousa, evidenciando o processo de construção dos versos marcados pela sonoridade: “Vozes veladas, veludas vozes” / “Volúpia dos violões, vozes veladas” [...] (SOUSA *apud* MURICY, p. 169). O som da aliteração em “v” e em “z” marcam a construção imagética e aproximam o leitor do choro do violão e do vento também citado ao longo do poema. Outra figura linguagem presente no poema é a sinestesia: “veludas vozes”, que mistura os sentidos do tato e da audição, entre outros versos como: “Ah! Plangentes violões dormentes, mornos [...]”. A sinestesia também foi explorada pelo poeta Alphonsus de Guimaraens, como é possível identificar no verso “Nasce a manhã, a luz tem cheiro” (GUIMARAENS, 1973, p. 100) e no próprio título do poema “Soneto do Aroma” (GUIMARAENS, 1973, p. 100).

O poeta Cruz e Sousa foi o grande representante do movimento simbolista no Brasil nascido em 1861 teve a oportunidade de estudar, pois foi acolhido pelo Marechal Guilherme de Sousa, mas com a morte de seu protetor iniciou sua luta em busca de emprego no estado de Santa Catarina sem sucesso devido a sua classe social e por ser negro. Em seguida, muda-se para o Rio de Janeiro onde se casou com Gavita Gonçalves e teve quatro filhos, contudo, sua vida continuou sendo muito difícil: vivendo na pobreza, só conseguia empregos miseráveis, mais tarde sua mulher enlouqueceu e dois dos seus filhos morrem. Todo o sofrimento serviu de inspiração para a produção literária do poeta, conforme afirma Muricy: “Em 1896, março, a loucura de Gavita, que durou seis meses, inspirou-lhe duas obras-primas: ‘Ressurreição’, de *Faróis*, e ‘Balada de Loucos’, de *Evocações*” (MURICY, 1987, p.153).

A poesia de Cruz e Sousa possui relação com a vida do poeta, a qual destacou o sofrimento da condição humana e a morte, o que o levou a trabalhar uma tendência à espiritualização, no sentido de alcançar um ideal puro marcado pela recorrência da cor branca.

Dentro do Simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa agigantou-se como uma espécie de bandeirante místico que, em meio à famosa floresta-de-símbolos de Baudelaire, procurou, desesperadamente, na aproximação com o espiritual e com o Absoluto, as grandes verdades humanas e divinas. (PEIXOTO, 1999, p. 249)

Outro recurso utilizado por Cruz e Sousa e seguidos pelos poetas do Simbolismo brasileiro é a grafia de vocábulos iniciando com letra maiúscula no decorrer do poema. “O aspecto gráfico altera-se pela profusão de maiúsculas, usadas para dar valor absoluto a certos termos, e pela não menor cópia de reticências [...]” (BOSI, 2015, p. 291), como, por exemplo, no verso: “Harmonias da Cor e do Perfume...” (SOUZA, 1893, p. 8). O poeta morreu jovem, aos 36 anos, de tuberculose. Ficou conhecido como o Dante negro da poesia brasileira, deixando um legado aos demais poetas.

Já o poeta Alphonsus de Guimaraens nasceu em Minas Gerais no ano de 1870 iniciou jovem sua produção literária pautada na melancolia de ter perdido sua noiva vítima de tuberculose. Mais tarde, formou-se em direito o que possibilitou ao escritor ocupar por duas vezes o cargo de promotor de Justiça em Minas Gerais. As principais obras do poetas são: *Nossa Senhora*, *Dona Mística*, *Câmara ardente*, ambas publicadas em 1899, em seguida publicou *Kyriale*, em 1902.

Foi um dos simbolistas menos herméticos, menos supra ou infralógicos. O seu simbolismo é mais de música e sentimento do que de capacidade de sugestão indireta e subconsciente, o que o aproxima de certos simbolistas portugueses (era filho de português). Não porém, de Antero de Quental, nem dos do filão Cruz e Sousa. (MURICY, 1987, p. 448)

A morte da noiva Costança, a morte de maneira geral, o misticismo, a religiosidade, bem como a paisagem das cidades mineiras são traços marcantes na poesia de Alphonsus de Guimaraens, destacando uma vivência poética da dor e do fim da vida. Segundo Peixoto, a “poesia e vida irmanam-se em Alphonsus na ideia de sofrimento; na verdade, quase nada mais fez o poeta do que cantar a dor do homem e do poeta em versos melancólicos.” (PEIXOTO, 1999, p. 223). O poeta mesmo ao repetir as temáticas ao elaborar seus versos conseguiu manter uma originalidade que o difere dos demais poetas simbolistas.

O poeta Alphonsus de Guimaraens ao lado de Cruz e Sousa são os dois grandes representantes da estética simbolista na literatura brasileira, mas atuaram em momentos diferentes no movimento. O poeta Cruz e Sousa atuou no início do Simbolismo e Alphonsus de Guimaraens no final do movimento. Segundo Muricy, em 1895, Cruz e Sousa recebeu a visita de Alphonsus de Guimaraens, com então 25 anos “[...] vindo ao Rio especialmente para conhecer o poeta a quem preferia dentre todos os do Brasil e a quem chamou ‘o extraordinário

poeta, o magnífico Cisne Negro’ [...]” (MURICY, 1987, p. 153). É importante destacar ainda que, mesmo pertencendo ao mesmo movimento literário, os poetas produziram uma poesia distinta, com um trabalhando a religiosidade do conformismo enquanto o outro explorou o misticismo religioso.

No poeta mineiro, passadista e decadente, há um homem preso às franjas de uma religiosidade espantada, cuja função última é a de evocar o fantasma da morte para reprimir os assaltos obsedantes dos três “inimigos da alma”: diabo, carne e mundo. No “Dante negro”, a tensão corpo-alma faz-se dialeticamente, mudando-se a libido e o instinto de morte em fervor espiritual. Daí a diversidade de tom que separa ambos: Cruz e Sousa, denso e entusiasta; Alphonsus, fluído e depressivo. (BOSI, 2015, p. 297-298)

O poeta mineiro Alphonsus de Guimaraens atuou de forma ativa nas publicações das revistas *Vita* e *A Vida de Minas* ao lado de outros poetas, como: Archangelus de Guimaraens, José Severiano Resende, Agenor Barbosa, Bernardo Guimarães, Edgar Matta, Mendes de Oliveira, entre outros. Em 1915, Alphonsus de Guimaraens recebeu uma homenagem da revista *A Vida de Minas*:

Alphonsus é, sem dúvida, o mais querido dos poetas mineiros, o que mais forte impressão tem gravado nos espíritos que nasceu para Arte e nos corações que acordam para o Amor. A toda essa geração atribulada pela ânsia da Beleza e pela glória do Sentimento, Alphonsus comunicou os seus sonhos e as suas nostalgias, desvendou a ternura dos Símbolos e iniciou na religião do Êxtase, que é para Nietzsche um princípio de Revelação. (A VIDA DE MINAS, 1915, n. p.)

Tal homenagem foi referente à visita que o poeta realizou a cidade de Belo Horizonte, momento em que encontrou o poeta Severiano Resende e receberam um jantar em que Resende realizou leituras de poemas de sua autoria e inéditos de Alphonsus de Guimaraens.

Poetas de tão faiscante talento, Alphonsus e Severiano bem merecem as homenagens e as reverências daqueles que, sabendo sentir, ainda trazem vivido no peito o fogo sagrado, feito de cânticos e bênçãos, com que se cultuam os artistas superiores e os sábios verdadeiros. Assim o entenderam, para honra nossa, os que vivem para as letras (não os que vivem das letras) nesta cidade de Minas, e houveram por bem distinguir os dois poetas com uma festa consagradora, a que esteve presente o coração e o espírito, e sobre a qual as almas dos homenageados derramaram, sob a forma de poesia, as mais doces suavidades, os pensamentos mais doces... (A VIDA DE MINAS, 1915, n. p.)

O falecimento do poeta mineiro ocorreu em 1921, mas seu legado foi ampliado com a publicação das obras póstumas: *Jesus, Alphonsus, Salmos, Poesias, Pulvis, Escada de Jacó e Pastoral aos crentes do amor e da morte*.

Ao refletirmos sobre as características da estética simbolista é possível confirmar a diferença relacionada ao grau de relevância do movimento na França e no Brasil.

[...] o Simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura européia, na qual o reconheceram por legítimo precursor o imagismo inglês, o surrealismo francês, o expressionismo alemão, o hermetismo italiano, a poesia pura espanhola. Aqui, encravado no longo período realista que o viu nascer e lhe sobreviveu, teve algo de surto epidêmico e não pôde romper a crosta da literatura oficial. Caso o tivesse feito, outro e mais precoce teria sido o nosso Modernismo, cujas tendências para o primitivo e o inconsciente se orientaram numa linha bastante próxima das ramificações irracionistas do Simbolismo europeu. (BOSI, 2015, p. 286)

Assim, a estética simbolista no Brasil foi e ainda é pouco explorada e a principal característica que comprova isso é o fato do movimento, em muitos casos, se limitar a uma extensão entre dois poetas, quando na verdade, em 1987, Andrade Muricy publicou um *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* com mais de cem escritores que publicaram seus versos durante o Simbolismo, ao qual o próprio Muricy confirmou não ter abarcado todos os poetas de que teve conhecimento. “Aqui estão reunidos, com os realizadores principais, muitos daqueles *minores* e até alguns *minimi*; o que não quer dizer que eu tenha acolhido todos os que me depararam” (MURICY, 1987, p. 18). Pode-se afirmar que esse é um período literário com um amplo campo a ser conhecido e estudado, a exemplo do próprio objeto dessa pesquisa, Agenor Barbosa, não consta na obra de Muricy. Não se tem registro de livro publicado em seu nome, mas ainda assim deixou seu legado na literatura brasileira com a sua produção literária nos periódicos da época.

2.2 Agenor Barbosa e a cidade amortalhada

Agenor Barbosa viveu em dois ambientes distintos e aos 20 anos, o poeta transferiu-se para São Paulo, que já apresentava características e hábitos de uma cidade grande, onde o ritmo de mudança e inovação foi incorporado em um ritmo mais acelerado. Assim, a produção literária de Agenor Barbosa sofre influência das experiências de vida do poeta, incluindo os diferentes perfis dessas cidades no percurso de sua trajetória. Existe ainda o repertório literário, ou seja, aquilo que o poeta leu, bem como o contato com outros poetas que também influenciaram no processo de produção, como Alphonsus de Guimaraens. Nesse aspecto, temos o poema intitulado “Pelo Outono de Bruges”, publicado em 1914, no qual faz referência à cidade da Bélgica e ao escritor belga Georges Rodenbach, pertencente ao simbolismo. A cidade, inclusive, é título de um romance do escritor, *Bruges-la-Morte* (1892),

que também publicou uma coleção de poemas no livro *Le Règne Du Silence* (1891). Vejamos o poema de Agenor Barbosa:

Pelo outono de Bruges

Para Álvaro Moreyra.

Bruges amortalhada em cinza e névoa, cisma...
Esfumam-se os canais, E para além do Poente,
recorta o sol que morre a torre que se abisma,
na glorificação do céu convalescente.

Bruges dorme. Sozinha, apática e dormente,
a velha catedral, num rutilante prisma
de luz, vai delineando, imperceptivelmente,
longínquas tradições de um retirado Crisma...

Sonho a Vida. E do pó das gerações benditas
o surto emocional das torres infinitas,
Babéis varando céus com pompas imortais...

Na calma litúrgica da ponte adormecida,
a alma de Rodenbach uma canção perdida
canta, e a canção lá vai a boiar, pelos canais...

Belo Horizonte.
(BARBOSA, 1914, n. p.)

O poema é dedicado a Álvaro Moreyra, que também atuou no movimento Simbolista e demonstrou proximidade com o poeta belga Georges Rodenbach ao relatar em seu livro: “Adolescente, fui a Bruges com Rodenbach [...]” (MOREYRA, 2007, p. 261). Em seu relato Álvaro Moreyra destacou ainda seu apego pela cidade belga: “Fui o mais de Bruges, de todos os que houve, e há, nascidos à beira daqueles canais, ou espalhados em poesia pelo mundo. A minha cidade era Bruges. Era lá que eu passava os dias, amando, parando, adorando. [...]” (MOREYRA, 2007, p. 235-236). Assim, Agenor Barbosa se apresentou como cúmplice desse afeto ao dedicar o poema para Álvaro Moreyra. Observa-se que ao final do poema Agenor Barbosa indicou a cidade na qual o poema foi escrito e sabendo que a produção da revista *Fon Fon* era na cidade do Rio de Janeiro, temos mais um apontamento da comunicação mantida entre os poetas.

A primeira estrofe descreve um cenário sombrio, como se a cidade de Bruges estivesse morta para o mundo, “amortalhada em cinza e névoa, esfumada, seguido de um poente que marca o momento que o sol deixa de aparecer no horizonte e assim desaparece. Todo esse cenário corrobora a ideia de uma cidade sem movimento, dormente.

A imagem da cidade que dorme reforça mais uma vez o conceito da morte, assim como as características de um local sozinho, apático e dormente. É importante destacar que os dois primeiros quartetos revelam pontos de esperança “na glorificação do céu convalescente” e “a velha catedral, num rutilante prisma” que resplandecem em meio ao entardecer. A cidade de Bruges, assim como a Bélgica como um todo, sofreu o impacto da Primeira Guerra Mundial, conforme é possível observar na publicação da revista *O Malho* com o título “A Gloriosa cidade de Bruges” um pouco da gênese do poema:

Bruges, que vivia desde 1914, sob o jugo dos prussianos, acaba de ser libertada. Um telegrama publicado, ha dias, pelos jornais, informou que a Corte belga deixará o exílio do Havre e estava instalada na cidade dos sinos, das rendas, dos canais. Bruges, de tanta gloria no passado, tão rica na Idade Média, graças a indústria de tecelagem de lã, das tapeçarias, do talhe dos diamantes, sendo, então, um dos principais portos da Europa, – depois que o mar se retirou dela, ficara uma morada de resignados e de pobres, a *Bruges morta*, que o poeta Rodenbach fez amada em todo o mundo...
A gloria do antigo tempo, Bruges junta agora, a dorde uma pesada escravidão de quatro anos, e a alegria de volver, enfim, ao seu Rei e a sua gente. (O MALHO, 1918, n. p.)

A constituição do poema aproxima Agenor Barbosa tanto da cidade, na descrição de características singulares como os canais, as pontes e o principal templo da cidade com sua grande torre, assim como demonstra uma proximidade ao poeta belga, citando a “a alma de Rodenbach uma canção perdida/canta, e a canção lá vaia boiar, pelos canais...” (BARBOSA, 1914, n. p.) ao exaltar a alma de Rodenbach, que faleceu no ano de 1898, como parte da cidade de Bruges.

2.3 Aspectos da estética simbolista na poesia de Agenor Barbosa

Agenor Barbosa está inserido, em um primeiro momento, no universo simbolista, marcado por um período no qual o escritor publica poemas que apresentam uma musicalidade marcante, reforçando o quadro sonoro através da combinação de assonâncias, aliterações e rimas, conforme características da estética simbolista apresentadas por Muricy: “a diversificação da sensibilidade específica manifesta-se principalmente na musicalidade, em termos de uma integração íntima da imaginação verbal dinâmica geral da função simbolizadora” (MURICY, 1987, p. 24). Assim, nota-se que Agenor Barbosa está inserido nesse universo ao trabalhar a subjetividade e a sugestão marcada por um cenário imagético, apresentando sensações repletas de imagens e musicalidade.

Para verificarmos tais características do Movimento Simbolista na produção literária do poeta Agenor Barbosa, selecionamos poemas que evidenciam esse primeiro momento do poeta e através da análise será possível identificar em seus versos uma dimensão da estética simbolista. Para o estudo dos poemas destacamos dois critérios essenciais: o primeiro segue a ideia apresentada por Antonio Candido de que a “análise estética precede considerações de outra ordem” (CANDIDO, 2006, p. 12), ou seja, o foco ao analisar os poemas está na qualidade estética apresentada na construção dos versos. Esse aspecto é importante, pois os movimentos literários estão muitas vezes associados a uma periodização, a um marco cronológico. Assim, temos poemas com o espaço temporal de 1913 a 1921, mas que ainda sim estão inseridos na estética simbolista. O segundo critério diz respeito à seleção da imagem da noite, recorrente na poesia de Agenor Barbosa e muito explorada no Movimento Simbolista, que optava em captar momentos incomuns do dia como a faixa de transição entre dia e noite, o entardecer e o culto da noite, como no Romantismo, associando a ideia de pessimismo e morte. Nesse aspecto, Bosi destaca umas das características do tema do Romantismo: “Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação.” (BOSI, 2015, p. 97). O poeta simbolista retoma os aspectos noturnos e a subjetividade da arte romântica, mas consegue explorar de forma mais profunda tais aspectos.

O dicionário de símbolo define que a noite “é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as ideias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera.” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2009, p. 640). Como vemos, a definição de noite um símbolo que se refere ao impreciso está ligado a ideia da obscuridade. É importante destacar ainda que essa imagem da noite não está presente apenas de forma exterior, ela pode aparecer de uma forma interior, como um estilo de vida imposto pelo eu lírico. Tais aspectos se relacionam de forma notória na estética simbolista e será apresentada na análise dos poemas¹ a seguir:

Noite

Noite linda nas árvores, na terra!
Um perfume de incenso sobe no ar.
Ai que saudade que esta noite encerra!
Noite de reviver e recordar...

Todo o Passado se abre e se descerra

¹Todos os poemas foram transcritos realizando a atualização ortográfica.

Ao meu desiludido e calmo olhar...
 Triste de quem saudades desenterra
 Para depois, de novo, as enterrar...

Sob o esplendor da noite alta e formosa
 Sobe um aroma de lírios e de rosa
 Da terra esponsalícia, adormecida.

Noite de recordar, serena e suave...
 Noite cheia de sons, como uma nave
 E solitária como a Minha Vida...
 (BARBOSA, 1920, n. p.)

O título “Noite” refere-se a uma parte do dia em que ocorre a ausência de luz, um tema forte para a estética simbolista, pois a noite marca um tom sombrio que impossibilita a identificação do contorno das coisas, estabelecendo um ambiente marcado pela indefinição, sugestão e o clima de mistério. Assim, o poema recorre à noite destacando os aspectos físicos e sensoriais, os quais o eu lírico invoca o passado expondo o curso dos sentimentos em uma trajetória marcada pelo isolamento. O poema desde o título aborda a construção de um cenário, em que a noite é o símbolo central que propicia uma reflexão e conexão ao passado, estabelecendo uma alternância entre a imagem construída ao longo da leitura dos versos e o sentimento coexistente de saudade ao recordar e reviver momentos antigos. A palavra noite inicia e percorre todo o poema expressando a melancolia e o caráter sombrio no contexto físico e emocional.

Os dois primeiros versos do primeiro quarteto iniciam a descrição de um cenário composto pela noite que chama atenção por sua beleza, as árvores e a terra somada a um aroma de incenso que se expande no ar. Em seguida, no terceiro e quarto verso ocorre uma pausa na descrição da paisagem para retratar o sentimento de saudade que percorre esta noite singular possibilitando reviver e recordar momentos do passado.

O segundo quarteto complementa as ações de reviver e recordar com a ideia de um passado que se abre inteiro como um baú que guarda em seu interior artigos e lembranças antigas que se deseja esconder. O soneto apresenta um eu lírico que se mantém preso ao passado, em que ao anunciar a descrição de um momento o faz revisitar sentimentos que não fazem parte da sua vida atual. O termo “descerra” complementa o sentido de abrir em busca de algo que estava oculto ou escondido trazendo-o à memória o passado. Um tom melancólico conduz a escolha do eu lírico em acolher a saudade ao percorrer tais sentimentos e emoções. Tal ato é assistido por um olhar desiludido e calmo. Nota-se aqui uma tensão em relação a esse olhar desiludido x calmo, uma vez que ao indicar que perdeu a esperança ou que sofreu uma decepção está associado a uma inquietação e uma angústia em relação a algo ou alguém

o que se contrapõe ao estado de calma e tranquilidade. Tal tensão corrobora com a ideia de ter aprendido a viver com a saudade, mas tal condição demonstra um estado sufocante descrito no verso: “Triste de quem saudades desenterra”. Ao desenterrar a saudade, o eu lírico demonstra que convive com tal sentimento que o torna taciturno perante o modo de viver a própria vida. Em seguida, o verso “Para depois, de novo, as enterrar...” nos revela uma ação que se repete de forma constante. Em um ritual fúnebre, entre o enterro e o desenterro de uma saudade opta por vivenciar uma melancolia traduzida pelo autoflagelo em reconhecer na noite o resultado de sua percepção turva da sua própria vida.

Já no primeiro terceto observa-se um retorno à descrição do cenário, ampliando a percepção da noite e estabelecendo um preciosismo na constituição dessa paisagem. No primeiro momento, o verso “Sobe um aroma de lírios e de rosa” retoma o verso “Um perfume de incenso sobe no ar” definindo a fragrância sentida no ar. No segundo momento, o verso “Da terra esponsalícia, adormecida” permite inserir maiores detalhes sobre a terra mencionada no primeiro verso do poema: “Noite linda nas árvores, na terra!”. No primeiro terceto temos ainda a oposição Sob x Sobe, o primeiro indicando que a terra que possui lírios e rosas está posicionada sob a noite. Já o segundo aponta o movimento do aroma que vai subindo rumo à noite alta.

O processo de construção da paisagem ao longo das estrofes tem grande importância, pois estabelece uma interação e conduz revelações sobre o eu lírico. Assim, a primeira estrofe intercala a paisagem com o sentimento, em que o eu lírico parte da imagem da noite para confidenciar aquilo que sente. A segunda estrofe revela ao leitor aspectos ligados ao estado de espírito do eu lírico. Em seguida, o primeiro terceto resgata a construção da paisagem. O segundo terceto encerra o poema intercalando, como na primeira estrofe, o sentimento e a paisagem, momento em que o eu lírico reforça a sua conexão com o passado através do símbolo noite: “Noite de recordar”, o qual insere mais duas informações sobre a noite “serena e suave” e faz duas comparações: a primeira “Noite cheia de sons, como uma nave” e a segunda: “E solitária como a Minha Vida”, momento em que faz uma confissão direta, em que a vasta noite cheia de características e particularidades, como a percepção das sensações do cheiro e do som e tudo que essa noite representa se funde ao eu lírico pelo sentimento de solidão.

O poema “Noite”, publicado na revista *A cigarra*, em 01 de setembro de 1920, é composto por versos decassílabos heroicos, em que Agenor Barbosa trabalha a métrica e o ritmo na construção dos versos ressaltando a musicalidade e a melodia através das rimas externas alternadas ABAB nos quartetos e CCD e EED na sequência dos dois tercetos. Tal

manuseio com a linguagem, a repetição de certos fonemas, a combinação de rimas, bem como a sugestão, a subjetividade e o mistério são características que definem a poética simbolista.

O vocábulo “incenso” no segundo verso do primeiro quarteto foi título de um dos poemas de Cruz e Souza, o maior representante do Simbolismo no Brasil, sendo empregado também nos poemas: “Sinfonias do Ocaso”, “Antífonia”, “Siderações”, “Alda” e “Angelus”. O poeta Alphonsus de Guimaraens, outro representante da estética simbolista também empregou a palavra no poema “Ária dos Olhos”. Outro vocábulo explorado pelos poetas simbolista é “nave”, presente nos poemas “Regina Coeli” e “Vesperal”, de Cruz e Sousa, e “Pressentimento”, de Alphonsus de Guimaraens. Tais vocábulos auxiliam na construção de um ambiente que destaca as alusões sensoriais explorando a riqueza visual, olfativa e sonora.

Em relação ao ano de publicação do poema, 1920, nota-se um período marcado pela coexistência de várias estéticas artísticas, dentre as quais é possível identificar o início da fase heroica do Modernismo Brasileiro. Inserido nesse contexto, Agenor Barbosa apresenta um poema passadista, o qual se observa ainda uma dimensão simbolista.

O poema abaixo, datado de 15 de janeiro de 1921, abarca as mesmas características do poema “Noite” relacionadas à estética simbolista, pautada pela subjetividade, incerteza e linguagem sugestiva. Em relação à noite, diferente do poema anterior, ela surge como representação da pessoa amada inserida em um sonho distante:

Aurora e Noite branca do Meu Sonho...

Nesta noite de Outubro, linda e clara,
Toda dourada de êxtase e de luar,
Fecho os olhos na terra e penso, para
Te reviver e te ressuscitar.

Este amor em silêncio – suave e amara
Volúpia de sofrer e de pensar –
É uma alegria dúlcida e preclara,
É uma tristeza de fazer chorar...

Ressuscitar-te e reviver-te... Quando
És tudo que a minha alma anda pensando,
Todo o meu vago êxtase tristonho...

Se vives nesta angústia em que, sereno,
Insulado e esquecido sonho e peno,
Ó aurora e noite branca do Meu Sonho!
(BARBOSA, 1921, n. p.)

O poema se inicia com uma breve descrição da noite que ocupa os dois primeiros versos da primeira estrofe. Diferente do poema “Noite” em que temos uma descrição que

perpassa a construção dos versos intercalando com os aspectos emocionais. Ao analisar a expressão “Nesta noite”, nota-se uma relação de proximidade ao retratar tal cenário estabelecendo a ideia de um momento específico, a qual se descreve uma noite de Outubro, linda, clara, dourada de êxtase e de luar. Nota-se uma característica marcante da estética simbolista ao atribuir sentido a essa cor na junção com outros símbolos que representa a noite: “Toda dourada de êxtase e de luar”. O terceiro verso apresenta a ação de fechar os olhos o que estabelece uma ligação com o sonho citado no título do poema, sendo o primeiro passo para uma conexão ao pensamento que logo em seguida é guiado as ações de reviver e ressuscitar. Observa-se que no poema anterior “Noite” o verso “Noite de reviver e recordar...” indica a noite como o centro e ponto de partida para um acesso ao passado. No poema em análise, o verso “Te reviver e te ressuscitar” indica uma volta à lembrança de uma pessoa em um cenário que da mesma forma envolve a noite, mas que apresenta como ponto central a evocação da memória da pessoa amada.

O segundo quarteto, além de revelar detalhes sobre o amor, estabelece uma tensão. Os dois primeiros versos enfatizam esse amor como algo que consome e evidenciam a imersão intrínseca do eu lírico para uma reflexão. O uso do travessão corrobora essa ideia, pois indica uma pausa logo após os vocábulos “silêncio” e “pensar”. Após esse período observam-se as tensões: suave x amara e alegria x tristeza. As tensões estão associadas ao amor vivido em silêncio que desperta a grande satisfação da sensação de uma alegria doce e bela, mas que coexiste com uma tristeza que faz chorar.

O primeiro terceto evoca novamente as ações ressuscitar e reviver mencionadas no quarto verso da primeira estrofe, em que é possível identificar uma inversão: “Te reviver e te ressuscitar” para “Ressuscitar-te e reviver-te” momento em que ressalta o principal desejo de sua alma em trazer de volta a vida evocando as lembranças da pessoa amada. O último verso do terceto em análise: “Todo o meu vago êxtase tristonho”, estabelece uma relação com o segundo verso da primeira estrofe, “Toda dourada de êxtase e de luar”, o qual é possível identificar uma tensão implícita entre a descrição de uma noite, associada a um êxtase que transmite encantamento, beleza e luminosidade. Já ao abordar o sentimento vivido pelo eu lírico, temos um êxtase silencioso e sombrio. O primeiro terceto é marcado pelo uso de reticências que expressam um tom de infelicidade e um eu lírico marcado pelo conflito, como se algo precisasse ser dito ou resolvido.

O segundo terceto reafirma o conflito exposto nas estrofes anteriores, o qual apresenta mais uma tensão ao mostrar o eu lírico em uma angústia ainda que sereno, isolado, esquecido, sonhando e padecendo. Em seguida, no verso final ocorre uma invocação com o uso da

interjeição “Ó” que acompanha o vocativo, no caso a pessoa amada que se confirma como “aurora e noite branca do Meu Sonho!”. Nota-se que o último verso é enunciado com entonação exclamativa, substituindo as reticências e o tom contemplativo utilizados no título do poema. Há, no poema, quatro instantes que dizem respeito à noite. No título, a noite branca completa a imagem representando a pessoa amada, em seguida ocorre uma apresentação de uma noite de outubro como o ponto de partida para uma conexão ao passado. Nas estrofes seguintes observa-se a noite como um cenário e como a causa do sofrimento vivenciado. Por fim temos a invocação da noite branca como parte da representação da pessoa amada, formada ainda pela aurora, que se refere ao anúncio do amanhecer, completando o cenário imagético carregado de simbologia que compõem o sonho do eu lírico.

O soneto a seguir é mais um poema de Agenor Barbosa que possibilita observarmos em seus versos a dimensão da estética simbolista, destacando os aspectos de uma noite que está presente não apenas de forma exterior, como também na parte interior do eu lírico que contribui para a ampliação e a inserção em um cenário imagético, carregado de simbologia e musicalidade. O poema foi publicado na revista *Vita* em 1914 e no título faz referência ao Rio São Francisco, um importante curso de água do território brasileiro que possui sua nascente localizada na Serra da Canastra, em Minas Gerais, e perpassa cinco estados brasileiros. O título “No S. Francisco” apresenta o rio como um cenário de plano de fundo para relatar sentimentos, ações e desejos. Vejamos:

No S. Francisco

Para Columbano Duarte

Nesta noite de lua é que o luar da saudade
Ronda o meu coração, meu coração povoa...
A asa da Nostalgia estende-se... A canoa
Resvala e essa tristeza agônica me invade...

E eu que trago o meu peito assim, na obscuridade,
Como a face estagnada e erma duma lagoa,
sinto a onda luminosa e fecundante e boa
rolar do coração de luz da imensidade...

E o rio vai descendo: arfa, soluça e chora...
Uma vela se esfuma, ao longe, o luar descora
E a viola anda a gemer, sonâmbula, chorando...

No silêncio de em torno, ao brando murmúrio
da canção que agoniza, o soluçar do rio
é a alma de Paulo Affonso, estática, rezando!...
(BARBOSA, 1914, n. p.)

O primeiro verso, assim como no poema anterior, “Aurora e Noite branca do Meu Sonho...” inicia apresentando o pronome demonstrativo “nesta” que transmite a ideia de uma proximidade de quem presenciou tal acontecimento, no caso, a descrição de uma noite específica. O verso longo, composto por doze sílabas poéticas, contribui para o ritmo moroso e lento aliado a ideia de descontentamento. No primeiro verso é dado destaque ao momento que o eu lírico associa a lua à saudade para emitir uma mensagem mais expressiva, marcando um cenário e o sentimento de tristeza. No segundo verso há uma recorrência da expressão “meu coração” que se complementa para indicar como a saudade se faz mais forte e presente, em seguida abre espaço para as asas da “Nostalgia” que mais uma vez reforça o sentimento de saudade e de tristeza. É importante destacar que o vocábulo “Nostalgia” escrito como inicial maiúscula no interior do verso enfatiza o aspecto simbólico e expressa um valor absoluto do sentimento, conforme destaca Peixoto (1999): “Os elementos que compõem o mundo do poeta decadentista estão, porém, aí presentes, com letras maiúsculas para reforçar a sua presença” (PEIXOTO, 1999, p. 212). No último verso, o vocábulo resvala e corrobora a ideia de um movimento lento da canoa, na qual o eu lírico está inserido e segue sendo levado por uma dolorosa tristeza. Na primeira estrofe nota-se ainda a preocupação do poeta com a musicalidade dos versos ao reforçar o quadro sonoro trabalhando a assonância nos fonemas *o* e *a*, reforçando um cenário totalmente subjetivo e ermo que vai se desfazendo.

O sentimento do eu lírico é comparado a uma estagnada e erma lagoa, situação em que um volume de água está contido em um espaço restrito de pequena extensão e profundidade e ainda com pouco fluxo. No segundo quarteto temos duas tensões estabelecidas pelas relações entre escuro x claro e tristeza x alegria. Os dois primeiros versos expõem um cenário obscuro marcado por um sentimento de tristeza. Já nos dois versos seguintes é quando surge um sentimento de alegria comparado à onda luminosa que se difunde.

A relação da viola com o rio que vai descendo pode ser associada à afinação “rio abaixo”², com o som encorpado e forte faz menção a uma lenda em que o violeiro descia o rio tocando a viola e encantava almas que atraídas pelo som o seguiam rio abaixo.

Ao analisar a construção do soneto, observa-se que é possível dividir o poema em dois momentos: o primeiro compreende os dois quartetos associados à imagem de uma lagoa em que todo o contexto revela imagens estáticas. Em seguida, nos dois tercetos nota-se a imagem do rio e a representação de movimento. Outro aspecto importante na construção do poema é o uso de reticências ao longo das quatro estrofes, o que auxilia na linguagem subjetiva. O

²O livro *Uma viola rio abaixo*, do autor Angelim, revela informações sobre a famosa afinação “Rio Abaixo”.

soneto encerra com o ponto de exclamação, seguido das reticências, reforçando a habilidade da linguagem poética em explorar a reflexão e a sugestão na construção dos versos.

Ao final do soneto temos um silêncio, a volta do ruído das águas que correm, o soluçar de um rio como quem chora por alguém que se foi, revelando que o curso de suas águas é a representação da alma de Paulo Afonso. O percurso do eu lírico é marcado pela noite tanto de forma externa que compõe o cenário como traços intrínsecos de um sentimento marcado pela obscuridade, a qual vai expandindo a cada acontecimento. Assim como a canoa resvala, a vela se esfuma, o luar perde a sua cor rumo a uma intensa tristeza que segue para sua própria morte.

Na análise a seguir abordaremos o poema “Da Legenda do Amor e da Vida”, publicado em 1913 na revista *Vita*. O poema é longo, composto oito sextetos, uma novena, um monóstico e um dístico totalizando onze estrofes que revelam ao leitor, inicialmente, uma indefinição composta por muitas imagens poéticas. O vocábulo *legenda* na composição do título indica uma explicação do amor e da vida através de palavras ou frases.

Da Legenda do Amor e da Vida

A sombra do alcácer dessa torre de Sonho
erra a imagem final do meu amor tristonho,
Leve, branca, subtil, errabunda, soturna,
de alto manto talar, outonal, taciturna,
aureolada de luz, vaga e pontifical,
da Legenda do Amor, como o herói de São Graal.

E a minha dor sem fim a minha harpa morrente
há de cantar o cisne uma canção dolente
e triste. Ha de cantar... E a delicada trama
de sonho que, nimbando-a, a rutilar se inflama
em crisoprásios, vem, pelo ar morno e parado
com reverberações de templo iluminado.

E a Noite desce inquieta. E o meu violino geme...
Ó alma de Schumann, dorme. O meu violino treme
pela noite inquieta e morna, erma e silenciosa.
Ó papoula de sangue, ó crisólito, ó rosa!
Ó perfume incolor de áureos pomos letais
desse corpo aromal que eu não terei jamais!

Quando a Treva subtil de grandes tranças pretas
e olheiras de Sol-Por, desabrocha as violetas
dos canteiros ao som de harpa sonora e langue,
tangida, lá no Poente, ás mãos roxas, em sangue,
algun poeta chinês vem desenhar no vaso
do céu, com tintas de oiro, entre claros-escuros
de Murilo e Rembrandt, dois olhos grandes, puros
e negros com a Noite e tristes como o Mar...

Baixa-lhes, Visnú-Brahma, o batismo do Luar!

E a glorificação da Noite alta se estenda
 com pálios imortais. O céu mirífico esplende
 de ametistas e soes, pedras e plenilúnios.
 Chora a nave dos céus, a alma dos Infortúnios.
 E eu só, contigo sós, ó visão atra e enferma,
 ouço no meu violino, a alma de Schumann erma...

Elza não virá mais! Oh! Pode a dura geada
 eterna, enregelar-me à beira de uma estrada
 e me deixar assim, tão branco como o linho,
 como um trapo de neve, à margem do caminho,
 como um pedaço de aza imaculada, sonora,
 partida na amplidão, rumo do azul, em fora!

E eu só, contigo a sós! (Escuta o meu violino...
 O alma de Schumann, dorme! E muito ao longe um sino
 plange dentro da noite hibernal. O granizo
 desce, amortalha minha alma...) Elza, meu paraíso,
 meu desgraçado amor, que frio anda lá fora!
 Quando se há de queimar a fogueira da aurora?

E eu só, contigo a sós, ó visão que me espanta,
 Sinto bem não sei que, que me prende e me encanta,
 á beleza fatal dos teus olhos profundos,
 onde baila a minha alma, entre abismos e mundos,
 onde baila esse amor, esse encanto, essa graça,
 essa fascinação, que foi minha desgraça...

Lá fora, o vento passa a uivar na minha porta,
 E a alma do furacão, numa cidade morta
 A uivar, a soluçar, é triste, é muito triste!
 Quem há que a este pavor resista? Alma, resiste
 e vamos. Vem! Sorri-me a minha única lareira
 a peregrinação de uma existência inteira...

(E a noite densa, completa, adormece lentamente
 com badalar de sinos ermos e violinos sonoros...)
 (BARBOSA, 1913, n. p.)

Ao analisar a imagem da noite no poema observa-se que o ambiente noturno compõe a realidade externa e interna do eu lírico. O profundo sofrimento pelo registro final da imagem da sua amada, envolto a uma canção dolente e triste de uma harpa que está morrendo conduz o sujeito poético ao sentimento sombrio de quem caminha sem destino.

A imagem da noite surge na terceira estrofe para compor o cenário externo e corroborar com as emoções apresentadas. É uma noite inquieta, morna, erma e silenciosa que faz alusão direta ao lamento do violino que geme e treme ao recordar com desejo, dor e lamentação o corpo da amada que não possuirá jamais. O corpo da mulher amada é comparado à “papoula de sangue”, que remete à ideia da morte; o crisólito, que indica a preciosidade; e a rosa, que junto à papoula indicam a delicadeza e o aroma.

O eu lírico faz referência a essa cena como um registro delicado do poeta chinês desenhando no vaso do céu “dois olhos grandes puros e negros como a Noite e tristes como o Mar” tendo como referência os pintores Rembrandt e Murillo. O corpo da mulher amada alcança um perfil: antes a descrição do seu corpo aromal representado pela papoula, a rosa e o crisólito, soma-se as tranças pretas, as olheiras e os grandes olhos negros.

A noite é exaltada em um céu admirável, que chora pela alma dos infortúnios, no momento em que o eu lírico tem um encontro com a mulher amada através de uma visão tenebrosa e enferma ao som da lamentação do violino. Em seguida, temos o nome da mulher amada revelado e o reforço de um encontro que não irá mais acontecer: “Elza não virá mais”, instante que o eu lírico se entrega “a dura geada” como se desejasse a morte.

A noite surge mais uma vez como um ambiente ermo deixando o eu lírico em um uma condição de prostração, adormecido e solitário em estado de conexão com sua amada Elza. Esse momento introspectivo é reforçado pelo fragmento dentro da estrofe destacado pelo uso dos parênteses, o qual exalta mais uma vez a lamentação do violino e o som de um sino distante e o granizo que envolve sua alma. A tensão é exposta ao revelar o sentimento que coloca Elza como um paraíso, mas ao mesmo tempo se revela como um desgraçado amor, em um cenário frio, em que o eu lírico questiona: “Quando se há de queimar a fogueira da aurora?”.

O eu lírico repete o estado de solidão, ao qual permite uma conexão com sua amada Elza e que causa uma tensão entre o espanto diante da imagem e o encanto de uma beleza fatal. Os olhos que aprisionam a alma do eu lírico que baila no abismo, que pode ser associado aos olhos profundos, e o mundo “onde baila esse amor, esse encanto, essa graça”, momento em que é apresentado mais uma entre a graça desse amor que gerou a desgraça de um eu lírico que vive na escuridão a lamentar a perda da amada.

O último sexteto revela um cenário fúnebre de um vento que uiva a porta, a cidade morta ecoa o uivo da alma do furacão. E toda essa tempestade, esse som que ecoa se mistura ao sofrimento do eu lírico preso e conectado à visão e ao sentimento pela amada que não terá jamais. Em meio a tanta tristeza o eu lírico questiona: “Quem há que a este pavor resista” e ao mesmo tempo responde pedindo que sua alma resista e sorria, pois o que resta seguir em uma jornada individual, em que sua própria alma é o seu lar para seguir a vida. O poema encerra mais uma vez utilizando o recurso dos parênteses para representar uma visão introspectiva de uma noite densa, mas que adormece aos poucos ao som da lamentação dos sinos e dos violinos.

Nos poemas analisados, encontra-se o símbolo da noite presente na composição dos versos ora na composição de um cenário, ora como ponto de partida para explorar um estado do eu lírico. O poema a seguir relata um drama íntimo vivido pelo eu lírico, o que o insere na temática da morte e da solidão. Nota-se que a noite não está presente, mas o poema está inserido na primeira fase do poeta Agenor Barbosa, a qual é possível identificar em seus versos uma dimensão simbolista.

Soneto

Era minha ambição, pelas estradas
Que assim vou palmilhando, hoje sozinho,
ir, contigo, filhinha, de mãos dadas,
todo envolvido pelo teu carinho.

Volto de horas de febre já passadas
Estupefato, trêmulo, velhinho,
vendo a juncar-me as ilusões quebradas,
toda a larga extensão do meu caminho.

Triste, esboroado o sonho no meu peito,
hei de seguir sonâmbulo, chorando,
transfigurado, pálido, desfeito,

para a Ventura que não conheci...
para onde vejo, eterna, me acenando,
toda a esperança, toda, que eu perdi!...
(BARBOSA, 1914, n. p.)

O poema inicia fazendo referência a um desejo desmedido de seguir com sua filha de mãos dadas desfrutando de carinho e atenção, mas tal ambição não foi alcançada, um infortúnio fez com que o eu lírico seguisse hoje sozinho. O uso do diminutivo e o ato de andar de mãos dadas sugerem que a filha era uma criança pequena, indicando uma vida que foi interrompida.

É possível identificar um eu lírico decadente em um estado de aflição, em que se desconecta da realidade, mas mesmo ao voltar de uma febre permanece na escuridão, estupefato e trêmulo, ou seja, a perda da filha gera um incômodo que é físico e psicológico. O sentimento de tristeza se depara com as ilusões quebradas e espalhadas pelo longo caminho. Ao voltar para realidade o eu lírico também menciona seu estado como um velho, que pode ser associado ao vasto caminho já percorrido perante a intensa dor.

A imagem do pai que segue sozinho trilhando por uma estrada erma reflete que o ambiente exterior condiz com o estado interior triste e apático de um sonho que não será realizado. Assim, o eu lírico seguirá destruído por um caminho sem destino pautado pela dor de perder sua filha.

A todo o momento o eu lírico demonstrou a expectativa de viver algo diferente da sua realidade, a ambição que se dissipou, a espera por algo bom que se tornou ilusão, o sonho não alcançado e por fim a Ventura que não conheceu. A partir do momento que perdeu a filha acabou seguindo um caminho diferente do que almejou, em que a saudade e a tristeza conduzem um caminho sem sentido e sem esperança.

O poema a seguir trabalha as mesmas características do poema anterior, no aspecto que diz respeito à temática da morte e da solidão. A noite não está presente na composição dos versos, mas o poema também é importante para refletir sobre a poesia da primeira fase de Azenor Barbosa pontuando os aspectos da estética simbolista.

De Ícaro...
(Ad Me Ipsum...)

Meu desejo de Glória e meu Orgulho! Quando
Eu vos sentir quebrar em meio da amplidão...
E de face risonha e de interior chorando
Renunciar ao meu Sonho, à Glória, à Perfeição...

Quando vier o momento em que, te proclamando,
Eu te sinta morrer, minha santa Ambição...
E crendo vivo o meu Orgulho venerando
Sentir que ele falhou dentro do coração...

Quando tudo for pó, tudo for ruínas,
Meu Sonho, meu Porvir, esse Ideal que alimento
Este Amor, esta cruz que arrasto nos meus dias...

Quando tudo for pó, sem soltar um lamento,
Lembrarei como o Sol, cego de pedrarias,
Bendizando o meu Sonho, à luz do firmamento!
(BARBOSA, 1915, n. p.)

O soneto trabalha o tema da morte em que o eu lírico percorre uma trajetória introspectiva expondo o curso dos sentimentos que vão se dissipando até já não restar esperança. A ideia da morte também está presente no próprio título do poema ao conduzir para uma reflexão sobre o voo trágico de Ícaro na história da mitologia grega. É importante destacar que essa temática trabalhada no poema está presente na construção do Movimento Simbolista momento em que os poetas também são chamados de decadentes, pois não compartilham as ideias impostas pelos valores estéticos vigentes naquele período, como descreve Bosi:

Os coetâneos dos “poetas malditos” chamaram-lhe *decadentes*. Como evasão, e mesmo loucura, foi sentido o esforço desses homens que voltavam as costas ao prestígio das realidades ‘positivas’ e se apoiavam em uma fê puramente verbal, em

uma liturgia magramente literária, enfim, numa “oração” veleitária e narcisista. (BOSI, 2015, p. 282)

Outro aspecto referente à estética simbolista presente no soneto é a preocupação do poeta em aplicar a métrica, rima e ritmo na construção de versos longos de doze sílabas poéticas com acentos na 6ª e 12ª sílabas ressaltando a musicalidade e a melodia através das rimas externas. Octavio Paz destaca que “[...] a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo.” (PAZ, 2012, p. 63). Tal maneiio com a linguagem, a repetição de certos fonemas, a combinação de rimas, bem como a sugestão, a subjetividade e o mistério são características que definem a poética simbolista.

O poema se inicia com o pronome possessivo “Meu” pronunciado duas vezes no primeiro verso “Meu desejo de Alegria e meu Orgulho”, assim como no décimo verso “Meu Sonho, meu Porvir” e ao todo nove vezes no decorrer das estrofes nos versos 1, 4, 7, 10, 11 e 14, no sexto verso ocorre a variação de gênero ao descrever “minha santa Ambição”, o que direciona o eu lírico para um foco introspectivo guiado por uma voz na primeira pessoa. Nota-se uma subjetividade pautada na intervenção pessoal presente no próprio subtítulo “Ad Me Ipsum” que significa “Para Mim Mesmo” e ao ser empregado ente parênteses reforça o aspecto reflexivo.

Pode-se dizer que este soneto possui uma marca temporal representada pelo “Quando”: “Quando eu vos sentir”, “Quando vier” e “Quando tudo for pó”, no qual é responsável por estruturar cada estrofe e expressar um modo e tempo verbal de uma ação que poderá acontecer. O primeiro quarteto apresenta um eu lírico reflexivo ao desejo de Glória e Orgulho, que ao expressar a eventualidade e possibilidade de romper com tais sentimentos “Quando Eu vos sentir quebrar” renuncia ao Sonho, à Glória e à Perfeição. É importante destacar a forma em que o eu lírico conduz tal renúncia “de face risonha e de interior chorando” marcando um caráter íntimo ao cultuar sua dor, seus sentimentos despedaçados e optar por sorrir. Destaca-se ainda que o poeta utiliza o “vos” para se referir ao pronome “meu” que aparece no verso como: “Meu desejo de Glória” e “meu Orgulho!” o que aponta um afastamento para descrever um sentimento pessoal.

O percurso para o fim avança na segunda estrofe ao prenunciar a possibilidade de morte da “santa Ambição”, bem como o sentimento de falha do “Orgulho” uma projeção futura aliada a algo que se acredita ser inevitável. Os versos apresentam uma relação sonora entre as palavras momento/morrer, crendo/dentro e Orgulho/falhou, outro aspecto sonoro que nos remete à musicalidade presente na estética simbolista é a repetição do fonema *v* no verso “E

crendo vivo o meu Orgulho venerando”. O ponto de articulação labiodental do fonema *v* nas palavras “vivo” e “venerando” traduzem a vibração expressiva do sentimento de Orgulho.

No nono verso observa-se uma divisão do poema sintetizando o ápice da renúncia de viver do eu lírico. Do primeiro ao oitavo verso todo sentimento expresso de honra alcançado por virtudes, contentamento, anseios e o mais elevado grau de exatidão foram reduzidos a pó, transmitindo a concepção da morte. Na sequência, o verso se completa com a palavra “ruinarias”, que apesar de fazer referência a algo concreto corrobora o estado de destruição do sentimento de Glória, Orgulho, Sonho, Perfeição e Ambição. O poeta trabalha em um jogo de rimas com as palavras “ruinarias” x “dias” e “ruinarias” x “pedrarias”, sendo que na primeira relação semântica observa-se um sentido abstrato ao passo que na segunda nota-se a imagem concreta relacionando os restos de algo que se quebrou. O décimo verso anuncia um futuro utópico que se contrapõe ao peso do “Amor” e da “cruz” no presente.

A ideia de perder as esperanças nos conduz para o fechamento do poema trazendo uma espécie de resposta para os versos anteriores ao mesmo tempo em que nos revela algo novo. No primeiro verso da quarta estrofe: “Quando tudo for pó, sem soltar um lamento”, assim como no terceiro verso da primeira estrofe “E de face risonha e de interior chorando”, nota-se mais uma vez a forma em que o eu lírico caminha para o fim omitindo seus sentimentos, ora pela face risonha, ora por não expressar seu lamento, mantendo de forma intensa o aspecto introspectivo. Os versos do segundo terceto apresentam uma cadeia sibilante do fonema *s* “sem soltar” seguido pelas palavras, “Sol” que se assemelha ao som da palavra “cego”, e, por fim, a palavra “Sonho”. O verbo lembrar no futuro do presente, “Lembrarei”, possui uma certeza, um sentido mais enfático e decidido. Toda a trajetória rumo à morte de todos os desejos efêmeros transmite uma tranquilidade em que tudo valeu a pena “Bendizando [...] Sonho, à luz do firmamento!”.

O título do poema “De Ícaro...” em conjunto com a imagem do Sol no décimo terceiro verso: “Lembrarei como o Sol, cego de pedrarias”, aponta para o herói trágico presente no Mito de Ícaro. O mito narra a história de Ícaro e seu pai Dédalo encarcerados em um labirinto construído pelo próprio Dédalo após punição por contribuir com a morte de Minotauro. O engenhoso Dédalo fabricou asas com as penas soltas dos pássaros e cera. Antes de partirem para o voo que o levariam à liberdade, Dédalo recomendou a Ícaro que não se aproximasse do sol, pois a cera poderia derreter. Ícaro ignora os conselhos do pai e passa a subir cada vez mais alto. Assim como o seu pai previu, o sol acaba derretendo a cera e Ícaro morre ao cair no mar, conforme descreve Kury: “Antes de ambos saírem voando Dédalo recomendou ao filho que não subisse demais, porém este não lhe deu ouvido e chegou muito perto do sol; a cera

fundiou-se e Ícaro precipitou-se no mar” (KURY, 1999, p. 207). Observa-se que a citação do sol no poema, como na lenda de Ícaro assume um foco de destaque e a sua luz faz referência a dois extremos: a vitalidade e a ruína. No poema, a lembrança do sol traduz uma tranquilidade firmada na intensa luz emitida que mesmo em uma trajetória para a morte e para perda da esperança como berço para a vida, em que luz do firmamento conduzirá ao sonho. No mito, Ícaro rompe o aspecto simbólico do sonho de voar. Ao realizar seu voo segue iluminado pela intensidade da luz do sol que o conduz para inquietude da queda.

Ao analisar os poemas “Noite”, “Aurora e noite branca do meu sonho”, “No S. Francisco” e “Da legenda do amor e da vida” é possível constatar a dimensão simbólica da noite na composição poética de Agenor Barbosa. O universo simbólico criado pelo ambiente noturno compreende um caráter obscuro no campo físico, assim como no campo emocional pautado pelo isolamento, saudade, melancolia, tristeza e morte. O espaço da noite possibilita ainda uma conexão ao passado, a qual evoca lembranças de acontecimentos e emoções. Em “Soneto” e “De Ícaro”, apesar não apresentarem o símbolo noite os poemas estão inseridos na mesma temática em relação ao campo emocional dos poemas anteriores. O conjunto dos poemas analisados apresenta o mistério, o subjetivismo e a linguagem sugestiva que apontam a relação Agenor Barbosa com a estética simbolista, no qual o poeta trabalha a construção do símbolo como um importante recurso para o caráter sugestivo e a essência do mistério em sua produção poética.

3 O INÍCIO DO MODERNISMO E A POESIA DE AGENOR BARBOSA

O Modernismo brasileiro foi um movimento de ruptura artística inserido no contexto das intensas transformações vivenciadas pelas invenções tecnológicas e a urbanização no final do século XIX e início do século XX, período no qual se instaurou um estilo de vida mais dinâmico, atribuindo uma nova estética da arte brasileira e impactando ainda os aspectos sociais e políticos, conforme Mário de Andrade definiu:

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. (ANDRADE, 2002, p. 253)

No Brasil o cultivo do café e o processo de industrialização que crescia cedendo espaço para uma ampliação da modernidade estabelecem o estilo de vida na cidade de São Paulo, conforme apresenta o poeta Agenor Barbosa os aspectos da vida paulista: “é um mundo de sonho e de aspirações literárias que se formam, vivendo dentro de uma babel industrial e cosmopolita, entulhada de sacas de café e rumorosa do rolar das fábricas.” (BARBOSA, 1921, p. 1). Nesse contexto, Lafetá desenvolveu questões relacionadas ao projeto estético e ideológico do Modernismo, em que especifica o projeto estético como as modificações da linguagem, já o projeto ideológico como os acontecimentos vividos na época. Lafetá destacou ainda a intensa revolução nos primeiros anos do movimento, a qual proporcionou uma convergência entre o projeto ideológico e o estético, conforme afirma:

[...] assumindo a modernidade dos procedimentos expressionais o Modernismo rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte. (LAFETÁ, 2000, p. 21-22)

As modificações da linguagem inseridas no projeto estético conceituado por Lafetá atribuem as principais características da primeira fase do Modernismo conhecida como fase heroica, as quais os poetas abriram espaço para a modernidade em um cenário de resistência por parte dos adeptos a arte conservadora. Ocorreu um processo de desconstrução introduzindo uma proposta antiacadêmica por meio da valorização de aspectos do cotidiano, da linguagem mais coloquial, da paródia, do humor, bem como as inovações técnicas, como o

verso livre. Tais características demonstram a vontade dos escritores da época em estabelecer uma renovação da linguagem literária, bem como um novo olhar para a situação social brasileira. Para Mário de Andrade, o centro da modernidade brasileira só poderia ser representado pela cidade de São Paulo, apesar de o Rio de Janeiro ser a capital do país, era a capital paulista que reunia uma elite cultural para iniciar o processo de renovação cultural no Brasil. De acordo com Mário de Andrade:

Ora São Paulo estava muito mais “a par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebentar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível entre Rio e São Paulo. O Rio era muito mais internacional, como norma de vida exterior. Está claro: porto de mar e capital do país, o Rio possui um internacionalismo ingênito. São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo. (ANDRADE, 2002, p. 258)

Segundo Bosi, as características do grupo de escritores brasileiros que estavam inseridos em um contexto cultural elevado ao frequentarem concertos, exposições, terem acesso a ampla produção literária da época e longas viagens à Europa favoreceram o ideal de renovação da literatura brasileira, em que a Semana de Arte Moderna foi o ponto principal de encontro desse grupo para reunir esse conjunto de experiências de uma nova estética. Convencionou-se dizer que o Modernismo brasileiro teve início, em São Paulo, com a Semana de Arte Moderna, em 1922, mas trata-se de um marco cronológico e até mesmo pedagógico, pois já havia vários fatores que indicavam a realização do processo de modernização da cultura brasileira nas artes visuais e na literatura, como a vinda de Lasar Segall ao Brasil, em 1913, que realizou exposição em São Paulo demonstrando uma arte revolucionária para superar o Parnasianismo, mas a visita apesar de inovadora despertou pouco interesse do público em geral, conforme afirma Bosi: “em 1913, o grande pintor russo Lasar Segall expusera, também em S. Paulo, quadros impressionistas e expressionistas. Não houve, porém, em torno do seu nome celeuma alguma. Os tempos ainda não estavam maduros.” (BOSI, 2015, p. 356). Diferente do que aconteceu com a exposição de Anita Malfatti, em 1917. Considerado o evento de maior destaque antes da Semana de Arte Moderna, pois provocou reações da crítica diante das novas tendências. Monteiro Lobato criticou de forma enfática a exposição, mas Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Mário de Andrade entre outros escritores saíram em defesa de Anita Malfatti mostrando que o grupo agiu de forma coesa a favor daqueles quadros reveladores e da instalação dessa nova estética.

Mário de Andrade afirmou que o grupo aderiu de forma incondicional a exposição da artista e a respeito do artigo criticando o evento o autor afirmou: “o artigo ‘contra’ do pintor Monteiro Lobato, embora fosse um chorrilho de tolices, sacudiu uma população, modificou uma vida.” (ANDRADE, 2002, p. 259)

Mário de Andrade ao relembrar a Semana de Arte Moderna afirmou que a “convicção de uma arte nova” iniciou ao menos seis anos antes do evento de 1922. Assim:

Durante essa meia dúzia de anos fomos realmente puros e livres, desinteressados, vivendo numa união iluminada e sentimental das mais sublimes. Isolados do mundo ambiente, caçoados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém não pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontornável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial! (ANDRADE, 2002, p. 260)

A proposta da semana era reunir uma amostra da prática modernista com exposições, conferências, música e literatura. O jornal *Correio Paulistano* anunciou o evento no dia 29 de janeiro de 1922 como uma iniciativa de Graça Aranha e noticiou ainda a comissão que patrocinou o evento, bem como o nome dos artistas envolvidos nas apresentações. No grupo da literatura constavam Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Agenor Barbosa, Ronald Carvalho, Álvaro Moreyra, Elísio de Carvalho, Renato Almeida, Luiz Aranha, Ribeiro Couto, Rodrigues de Almeida, Affonso Schmidt, Sérgio Millet e Plínio Salgado. Em fevereiro, a cidade de São Paulo seria palco de uma importante manifestação cultural e artística. De acordo com a publicação do evento em 29 de janeiro: “Assim, será aberto o Teatro Municipal, durante a semana de 11 a 18 de fevereiro próximo, instalando-se ali uma curiosa e importante exposição, para a qual concorrem os nossos melhores artistas modernos.” (CORREIO..., 1922, p. 5). Os anúncios sobre a semana se intensificaram à medida que o evento se aproximava, o grande responsável por esse espaço de divulgação no jornal *Correio Paulistano* foi Menotti Del Picchia, que tinha uma coluna diária intitulada “Crônica Social”, na qual publicava com o pseudônimo de Hélios. Segundo Gonçalves, o jornal era órgão oficial do Partido Republicano Paulista que possuía grande influência na política brasileira. A amizade de Menotti com o político Washington Luís possibilitou essa abertura para a publicação sobre a Semana de Arte Moderna. Gonçalves afirma que Menotti Del Picchia:

[...] com o pseudônimo Hélios, assinava crônicas e artigos em defesa da renovação artística. Orgulhava-se de ter convencido o futuro presidente da República, homem educado, historiador, com interesses culturais, a permitir que o *Correio* apoiasse o movimento modernista. (GONÇALVES, 2012, p. 22)

Em artigo publicado em 7 de fevereiro de 1922, Hélios anunciou que os futuristas de São Paulo estavam organizando uma semana histórica na vida literária do país. O texto é repleto de propaganda sobre os benefícios e inovações a serem instaladas com a realização do evento, em que Hélios chega a incentivar o leitor a incorporar as ideias da geração futurista que se apresentava frente a um parnasianismo que já havia desaparecido. Outro aspecto citado por Menotti é a importância de São Paulo para a realização da Semana de Arte Moderna, reafirmando a concepção apresentada por Mário de Andrade de que só a cidade de São Paulo teria subsídios para abarcar um evento de tamanha magnitude:

S. Paulo, no mundo do pensamento, como em todos os ramos da atividade humana, é ainda o Estado que dá a nota e dita o figurino ao país. É na sua terra miraculosa e fecunda que todas as tentativas, as mais audazes encontram apoio e florescem. Esse gesto de aliança entre o escol social paulista e seu escol mental é o gesto mais belo para a afirmação da sua alta cultura e a segurança absoluta do seu predomínio em todo o país. (HÉLIOS, 1922, p. 5)

Durante a realização do evento, Menotti manteve sua coluna no jornal *Correio Paulistano* atualizada, na qual publicou “A Segunda Batalha”, em 15 de fevereiro de 1922, para relatar a programação do segundo dia de evento, que ocorreu naquele mesmo dia e para informar o triunfo da primeira batalha realizada no dia 13 de fevereiro. Em seguida, os artigos “O Combate”, de 16 de fevereiro e “Arte Moderna: A conferência do Dr. Menotti Del Picchia no Municipal”, de 17 de fevereiro, abordaram mais detalhes sobre o segundo dia de evento e por fim o texto no dia 18 de fevereiro, “A Vitória”, completava o panorama sobre o evento aos olhos de quem viveu de perto tal experiência.

O nome de Agenor Barbosa foi citado em todas as publicações de Menotti Del Picchia relacionadas à programação oficial do evento no jornal *Correio Paulistano*, assim como consta na investigação realizada por Gonçalves (2012) sobre os poetas que recitaram versos durante a Semana de Arte Moderna, momento em que menciona a lista de nomes apresentada pelo *Jornal do Comércio*, em 16 de fevereiro e o depoimento de Oswald, em 1954, ao recordar sobre o grupo que atuou no evento. Gonçalves destaca ainda a respeito da atuação de Agenor Barbosa que:

Sobre Agenor Barbosa, de quem pouco se falou depois da Semana, teria sido o único aplaudido na noite das vaías, supostamente por não ser um futurista. No entanto, ele leu no Municipal um poema de dicção futurista – “Os pássaros de aço” – que, segundo Silva Brito, Oswald elogiava [...]. (GONÇALVES, 2012, p. 307)

Ainda sobre a poesia de Agenor Barbosa na segunda fase da trajetória literária do poeta, a qual podemos identificar como uma fase vanguardista, Plínio Salgado publicou em 1922 uma crônica sobre a poesia paulista e assim descreve Agenor Barbosa:

É o poeta raro da cidade moderna. Seus poemas interpretam as emoções atuais e refletem o cenário paulistano nos seus momentos de maravilhosa beleza. O homem dentro da cidade industrial, onde formigam multidões na luta titânica de todos os dias, tem seus momentos de êxtase e de recolhimento. Os panoramas visuais e auditivos influem sobre o seu espírito. Nossa melancolia racial debate-se na onda formidável do progresso. Fala a saudade das aldeias longínquas, dos dias tranquilos, das horas quietas. E o apito das fábricas e locomotivas, e o atroante rodar dos veículos no asfalto, os zumbidos dos bondes, o fonfonar dos autos, os burburinhos das turbas, criam estados de alma novos, acendem desejos, sonhos, tristezas novas. Agenor Barbosa é o poeta desse ambiente. (SALGADO apud BRITO, 1997, p. 222 - 223).

Brito faz uma ressalva em relação à crônica publicada por Plínio Salgado ao afirmar que o escritor optou em louvar Agenor Barbosa, destacando os aspectos da cidade mesmo com o livro *Paulicéia Desvairada* com uma entonação mais precisa sobre as novidades estéticas, bem como a exaltação pela cidade de São Paulo. Diferente da exaltação proferida por Plínio Salgado, Rubens Borba de Moraes renegou a poesia de Agenor Barbosa em seu ensaio publicado em 1970, ao afirmar: “líamos os poemas de Agenor Barbosa com risos e, às vezes, com tristeza, o que é pior.” (MORAES apud AMARAL, 1998, p. 307). Para Moraes os versos do poeta mineiro não correspondem como exemplo da primeira fase da poesia moderna, alegando que Agenor Barbosa era inexperiente e escolheu Menotti de forma errônea como mestre. Em seu ensaio fez um alerta que as inúmeras crônicas publicadas por Menotti são fontes secundárias a respeito do Movimento Modernista, bem como faltava ao escritor a cultura e a base literária sólida da literatura francesa que foi de grande influência para o modernismo brasileiro. Segundo Moraes, Menotti nunca foi modernista e como consequência seu pupilo, Agenor Barbosa, nunca poderia ser classificado com tal. O testemunho de Moraes é importante, pois revela diferentes visões para quem presenciou de perto os acontecimentos que antecederam a Semana de Arte Moderna e as consequências desse evento. Nota-se ainda, que de muitos poetas, os quais tinham um objetivo central em comum, surgiram divisões em grupos mais fechados e percepções distintas sobre a produção literária daquela época. Nesse aspecto destacam-se as observações feitas por Rabello e Paula:

No grupo modernista havia subdivisões, contradições, dissensões e atitudes preconceituosas, associadas às vaidades de cada artista. Barbosa, apontado como caipira pelo grupo paulista a que pertencia Borba de Moraes, não era um poeta alinhado às requisições de rebeldia que o grupo apregoava, embora tenha sido um dos poucos a apresentar, no Teatro Municipal, um poema de dicção mais futurista,

como se lê nos versos de “Pássaros de aço”. Sua atitude discreta e comedida destoava da participação buliçosa de tantos jovens empolgados. Funcionário público, constituía parte do que hoje entendemos como poeta de gabinete, que dividia parte de seu tempo a atribuições oficiosas e, em outro momento, dedicava-se à literatura. Barbosa atuava nesse espaço intervalar que, anos mais tarde, seria bem estudado na vida de escritores como Carlos Drummond de Andrade, salvaguardas as diferenças de peso e produção entre ambos. (RABELLO; PAULA, 2020, p. 105-106)

É importante destacar que a poesia de Agenor Barbosa publicada nos periódicos analisados está inserida em um período em que várias estéticas literárias coexistiam, dentre as quais mencionamos o simbolismo tardio e o início da fase de ruptura do modernismo influenciado pelas vanguardas europeias. Assim, ocorre um processo híbrido em sua produção literária, sem que decorra uma classificação categórica de uma poesia modernista, o que deixa claro a importância de estudar e analisar seus poemas dispersos nos periódicos. O poeta Agenor Barbosa se torna parte importante na história da literatura brasileira à medida que descobrimos sua atuação e certificamos que sua vida intelectual fez parte do contexto literário da época e sua produção literária híbrida contribui para que possamos ampliar nossa percepção sobre a estética modernista.

3.1 O poeta Agenor Barbosa entre os futuristas paulistas

Ao enunciar sobre o futurismo busca-se captar os ideais do Manifesto Futurista publicado no jornal francês *Le Figaro* em 1909, o qual o poeta Filippo Tommaso Marinetti buscou valorizar a praticidade das coisas, exaltando a máquina, a tecnologia e a velocidade e rejeitando a tradição e a estética dos séculos anteriores. Essa visão foi difundida tanto na literatura como no teatro, na arquitetura, no cinema e em todos os campos das artes plásticas. O futurismo surgiu para criticar a utilidade prática de toda exuberância instituída pela *Belle Époque*, em que era preciso romper com o tradicionalismo estético evidenciando mais prática e menos estética. A ideia de praticidade está associada à modernização, ao movimento e à velocidade que se almejava chegar ao futuro. O manifesto consolidava tais concepções ao citar que o motor de um carro era mais belo que a arte grega, por exemplo, exaltando uma tecnologia recente da época. A estética futurista era comparada a uma máquina que para construir algo novo era preciso destruir o passado: “Nós queremos demolir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todas as covardias oportunistas e utilitárias” (TELES, 2009, p. 115). Cada ponto do manifesto evidenciava a valorização do futuro.

A estética futurista está associada à trajetória literária do seu fundador, o poeta Marinetti que colaborou ao publicar em diversas revistas como *La Plume* e *Anthologie*. Em 1899 venceu o concurso dos *Samedis Populaires*, evento organizado pelos poetas simbolistas Gustave Kahn e Catulle Mendès, ao publicar o poema em verso livre ‘*Les vieux marins*’. Seu reconhecimento foi consolidado em sua atuação tanto na França quanto na Itália. Em 1905 publicou a revista *Poesia* em Milão com a participação de escritores europeus em destaque na época. Em 20 de fevereiro de 1909 estabeleceu a estética futurista ao publicar o *Manifesto del Futurismo* e instituiu uma nova concepção para o universo literário, artístico e cultural que representava o dinamismo e os avanços vividos na época. Teles afirma que:

Assim, segundo a atuação de Marinetti, a história do futurismo pode ser dividida em três fases: a de 1905 a 1909, em que o princípio estético defendido é o verso livre; a de 1909 a 1914, quando se redige a maior parte dos manifestos e se luta pela imaginação sem fios e pelas palavras em liberdade; e a de 1919 em diante, quando se fundou o fascismo, e o futurismo se transforma em porta-voz oficial do partido. O ano mais importante de sua história é, entretanto, o de 1913: há uma série de acontecimentos que concorrem para o otimismo generalizado sobre a guerra, de certa forma ‘profetizada’ por Marinetti como a ‘única higiene do mundo’. (TELES, 2009, p. 107)

É ainda em 1913 que os pintores disseminavam sua arte através de exposições, bem como ocorreu a adesão de Pappini e Soffici ao futurismo. Após a publicação do manifesto de 1909 acrescentaram-se os manifestos dos pintores (1910), dos musicistas (1911), dos dramaturgos (1911), da literatura (1912), da luxúria (1913), do traje masculino (1913), do partido político futurista (1915-18), entre outros que corroboram com as inovações cercadas de grandes polêmicas em meio a sociedade conservadora da época, através de manifestações artísticas e literárias, acabaram influenciando toda uma geração, inclusive no Brasil, mesmo os artistas e escritores declarando não estarem vinculados ao movimento.

O futurismo apresentou um caráter inovador que incentivou a literatura de vanguarda na Europa e no Brasil. Brito destaca que os escritores de São Paulo inseridos na nova estética se opuseram ao convencional e estabeleceram uma linguagem jovem e anticonvencional.

Os escritores moços de São Paulo adotam atitudes de antagonismo ao passado, ao realismo, às escolas românticas, parnasiana e regionalista, e debatem, apoiados numa visão paulista da realidade brasileira, o tema da formação racial do país. De permeio à polêmica propriamente dita, cuidam ainda de divulgar os valores modernos, quer nacionais, quer estrangeiros, oferecendo ao público o conhecimento direto do que seja a nova estética. (BRITO, 1997, p. 211)

No Brasil o termo futurismo iniciou com pequenos apontamentos sobre as novas ideias de Marinetti, como na revista *Fon Fon*, em 1911, a publicação ‘Futuros Combatentes’ que

relata o duelo iniciado por Marinetti após receber uma crítica do redator, Sr. Sauerwein, do jornal francês *Martin*. Já em 1912 a mesma revista publicou o texto intitulado ‘Um pintor futurista’ para divulgar a “estupefação geral” (FONFON, 1912, n.p.) com o quadro *Os funerais do anarquista*, bem como retratou a intensidade e a incompreensão da arte futurista. A revista *A vida moderna* publicou no mesmo ano o artigo “Futurismo e Cubismo”, em que reproduziu o ponto de vista de alguns artistas, como Denys Peuch e Fernand Cormon, sobre o movimento.

Para Bosi os primeiros apontamentos do futurismo ocorrem por volta de 1910 na Bahia com a publicação de um folheto, em que Almáquio Dinis transcreve e traduz o manifesto futurista de Marinetti, mas afirma que o termo só irá ganhar força a partir de 1914, conforme descreve: “o termo futurista, com todas as conotações de “extravagância”, “desvario” e “barbarismo”, começa a circular nos jornais brasileiros a partir de 1914 e vira ídolo polêmico na boca dos puristas.” (BOSI, 2015, p. 355).

Menotti Del Picchia, pseudônimo Hélios, publicou em 1920 uma crônica intitulada “Futurismo” para esclarecer o que era essa nova estética, que incomodou os conservadores e ao causou estrondo com as suas inovações, mas passada a fase inicial parecia estar mais bem definida: “serenado o surto, aberta a brecha, o futurismo se define como uma corrente inovadora, bela e forte, atual e audaciosa, desfraldando uma bandeira que drapeja ao sopro de um ideal libertário em arte [...]” (HÉLIOS, 1920, p. 1). Hélios revelou ainda que foi contra o futurismo e o seu líder italiano: “só ao ouvir de Marinetti sentia ânsias de estrangulamento e minhas mãos crispavam-se como tenazes” (HÉLIOS, 1920, p. 1), mas afirmou que apesar das objeções em relação ao movimento conseguiu identificar a beleza e a importância da nova corrente literária.

Segundo Brito, o escritor Menotti Del Picchia através das suas publicações no jornal *Correios Paulistano* contribuiu com a divulgação dos escritores nacionais e estrangeiros relacionados ao futurismo, assim revela a poesia de Agenor Barbosa ao transcrever o poema “O Que Eu Vi Nessa Noite” e fragmentos dos poemas “Canto Real Da Estrada De Rodagem” E “Vida Boêmia” que apresentavam a função poética da nova estética. Para Hélios a poesia de Agenor Barbosa se defina da seguinte forma:

De acordo com as novas correntes estéticas, fixando assim, numa compreensão integral da função poética de agora, os aspectos da vida violenta e citadina, dando-lhes contemporaneamente uma significação subjetiva, isto é, a alma imanente que possuem e que os eleitos enxergam. (HELIOS, 1921, p. 5)

De acordo com Brito, apesar de os poemas apresentados por Menotti suscitarem certa polêmica pelo afastamento da tradição, não é possível afirmar que Agenor Barbosa estivesse inserido de forma plena no futurismo. O que não parecia ser um problema ao poeta, pois os escritores sabiam que ser futurista era compactuar com as ideias difundidas por Marinette. Assim, Brito afirma: “a denominação de futurista é adotada por eles mais por motivos polêmicos do que por uma filiação absoluta e profunda à escola lançada pelo italiano.” (BRITO, 1997, p. 221). É possível identificar tal posicionamento do poeta Agenor Barbosa pelo texto intitulado “Os Novos”, publicado em 1921, no jornal *Correio Paulistano*, em resposta ao escritor Nuto Santana para contrapor a classificação de poeta futurista que lhe foi atribuída. É importante destacar que Agenor Barbosa citou sua origem simbolista, mas afirmou seguir seu próprio caminho. Em relação ao futurismo, embora não quisesse ser classificado como tal se sentiu honrado apesar de não causar boa impressão. Para Agenor Barbosa, ser associado a uma construção do futurismo em seu projeto estético de inovação da linguagem seria um privilégio, mas em seu projeto ideológico seria inconveniente. Segue a transcrição do texto de Agenor Barbosa para análise:

OS NOVOS

Subsídios para uma reação “actualista”

Nuto Sant’Anna:

Meu caro crítico. Saúdo em Apolo. Perdoa começar esta missiva chamando-te crítico, não sei si já leste aquele conto de Anderson sobre os cinco irmãos que se reuniram um dia “para discutir o seu futuro”. Tenhas lido ou não, pouco importa. Não te interessam, com certeza, os termos do endereço. Nem é minha intenção classificar-te com eles. Sei que és também poeta e que, no teu tempo, mereceste louvores de todos aqueles que, contigo, seguiam a poeirenta caravana dos velhos.

Li a tua carta: carinhosa, fraternal, comoveu-me sinceramente. Nela tu te mostraste, antes que o crítico severo, o bom e afetuoso companheiro de oito e, embora distanciado de mim ou, melhor, da minha maneira literária por uma orientação que não quiseste trair e que segues desde o início da tua vida intelectual, não me tratas ali como um estranho e tens mesmo expressões que profundamente me tocam. Não me esqueci também, até hoje, não obstante ter andado por outros caminhos e perlustrado outras sendas, daquela antiga e boa camaradagem que, um dia, sob o mesmo teto, nos ligou a ambos em idêntico labor e semelhantes esperanças. De então para cá não vai muito tempo: mas vai muito caminhar e muita saudade.

Vinha eu das Alterosas e trazia já, no alforje, como o disseste, os meus primeiros delitos de lírico. Só não sufocava, como supuseste, as minhas ânsias de rebelado e havia lido, de há muito tempo, os dolorosos cancioneros do vago e da melancolia e amara, em silêncio, o meu Alphonsus de Guimaraens. Embora menino e moço, como na prosa de Bernardim Ribeiro, afinara a minha sensibilidade pelos versos da minha geração de “decadentes”. Como te lembras, já então aparecera e triunfara largamente a onda simbolista. E eu fui para ela não porque me arrastassem os reclamos de um espírito irrequieto, mas porque em mim, como tu mesmo o disseste se acentuavam as minhas tendências próprias, que na vida literária, como na vida artística em geral, devem ser a melhor escola de todas as inteligências. Já eu

lera os meus livros de capas amarelas, ente os quais, ao lado de artistas bizarros, “expoentes da literatura do estrangeiro”, se contavam também muitos mestres serenos editados simultaneamente, pelos prelos da Península, ou postos em circulação pela utilíssima empresa da “Mercure de France”. Sinto que, ao pronunciar este nome, mudas de expressão e sentes tremer-te levemente o lábio. Entretanto, meu caro, eu não tentara ainda fazer o meu livro: eu me calara mesmo, longo tempo, a espera de que em mim surgisse a minha personalidade própria, a fim de não incidir naquele parágrafo com que finalizas o teu libelo contra os futuristas. Estaria talvez a fazer melhor que aqueles dos nossos poetas que, mal tendo digerido Olavo Bilac ou Alberto de Oliveira, se põem por aí a arrumar sonetos, sobre sonetos, num afã de mostrar habilidade, embora em grave ofensa ao gosto e aos ouvidos dos que ainda amam de verdade a boa literatura e procuram fazer, dentro dela, uma cultura mediana e esclarecida. Si há, entre a gente nova que atacas, alguém que copia monstruosidades estrangeiras, certo terá esse alguém muito maior razão que os que copiam as monstruosidades nacionais, - por seu lado, já também copiadas.

Supões, por acaso, que só os velhos, que andaram macaqueando mediocrementemente os poetas europeus do seu tempo, poderiam criar alguma coisa nova, para que nós os imitássemos? Seria taxar de inferiores os escritores novos e dar-lhes carta publica de incapacidade. Entretanto, nós sabemos e tu também o sabes que há muito nome velho e consagrado que não vale uma pitada de rapé dos novos. Limitaram-se a repetir fastidiosamente, como um velho realejo, todas as arias que Musset, Leconte e Heredia andaram tocando em seus divinos instrumentos. Mas de que modo repetiam, santo Deus!

E, como tudo cansa, veio à reação, como já viera em outras literaturas. E daí o aparecerem um Cruz e Sousa, um Alphonsus, como em Portugal Antonio Nobre e toda a ilustre geração da Renascença portuguesa. Não se tratava, pois, de um caso de escola, mas de um fato inevitável de evolução natural. E aqui há um engano teu, caro Nuto: a reforma simbolista, que taxaste de “escolazinha de terceira ordem”, não o é tal. Estas, lamentavelmente, muito mal-informado. Pois foi essa reforma que deu os maiores nomes da poesia francesa contemporânea, estendendo o seu prestígio a America Latina, Inglaterra, a própria Alemanha e outros países europeus. Foi essa “escolazinha” que nos deu, além de Verlaine, de Mallarmé e seus adeptos, a mais brilhante geração literária francesa dos últimos tempos e dela saíram Laforgue, como Henri de Regnier e como Paul Fort. Já leste as “Ballades Françaises” deste último? Com certeza que não. Pois vale a pena ler, caro Nuto.

Foi essa “escolazinha” que produziu a mais salutar das influências na literatura neolatina contemporânea, mormente na poesia, beneficiando com a sua reforma os teus próprios mestres, até então jungidos a uma forma arcaica e inadapável ao seu tempo.

Como és ingrato, meu caro. Foste embalado pelas próprias liberdades contra as quais hoje te arremetes com tal furor.

Confundes, lamentavelmente, o futurismo com o simbolismo. Aqui há evidente engano. O simbolismo apareceu há muitos anos e, depois dele, na própria França, que assistiu ao seu advento, surgiram sucessivamente, vários movimentos de caráter reformador, tais como o naturalismo, o integralismo e outros. Em verdade, porém, esses movimentos nada mais faziam que aproveitar as liberdades conquistadas pelo movimento anterior.

De lá até aqui, isto é, daquela época até hoje, há muita distância e muita inovação. A tendência, que tu supões e classificas erradamente de futurismo, nada mais é que uma orientação “naturalista”, observada multiplamente em todo o mundo neolatino, perfeitamente razoável e aceitável, pois que procura surpreender a Vida tal como ela é e pô-la em arte, mas arte atual, não arte velha, da qual estamos, francamente, cansados e aborrecidos. De não aceitar esse esforço de renovação a classificá-lo erradamente, adulterando a sua compreensão e intenções, deve haver um fundo espaço de improbidade literária. Ademias, o futurismo tal como é, isto é, tal como o conhecemos através das teorias de Papini, Soffici e outros reformadores, é o portador de uma estética puríssima, perfeitamente de acordo com a nossa época e a sua mentalidade. Por uma má compreensão ou ignorância da obra dos seus teoristas, o futurismo é hoje, entre nós, uma denominação para tudo que seja absurdo ou impenetrável. E é de lamentar.

Agora, meu caro Nuto, aconselho-te a me não classificar mais entre os futuristas, embora com tal classificação só me sinta, sinceramente honrado: é que aqueles que tenham lido os meus versos, acompanhado a minha prosa, não causará boa impressão a impropriedade com que me classificas. Serei o que quiseres; simbolista, naturalista, integralista ou outras coisas em “ista”, que tanto te seduzem a tua mania classificadora; mas futurista é que não. Tenho desejo de ser, simplesmente, um daqueles tantos obscuros trabalhadores da arte, que se esforçam anônima e ingloriamente para atualizá-la neste tempo e nestes lugares, onde os mortos, como na moralidade de Comte, ainda tanto governam os vivos.

Quanto aos meus versos, que dissecaste piedosamente, com a amiga intenção de me revelar carrada de defeitos, eu não mantinha ilusão sobre eles, assim como não mantenho sobre o resto do meu livro. Ao escrevê-los, não preocupou o pensamento de dá-los ao público para ler: fi-los para mim mesmo, obedecendo ao ritmo de meu próprio sentimento e, deste modo, não é de estranhar-me que estejam cheios de coisas anotáveis. Entretanto, meu caro, seria de conveniência que, antes de lembrar-me as repetições neles existentes e só observáveis em uma poesia pequena, tivesses lido com atenção o título que diz: Do “Canto Real da Estrada de Rodagem” o que se trata, simplesmente, de um fragmento.

Agradeço-te os elogios que me fizestes e que me encorajam sobremodo, embora neles veja uma grande dose de benevolência. Não obstante estarmos divorciados sob o ponto de vista estético, prezo a tua opinião de crítico, que tem o valor, para mim, da grande sinceridade que reconheço existir em ti. Desejaria, entretanto, que lesses e procurasses conhecer essas novas correntes contra as quais pretende mover uma campanha e que trazem consigo a fatalidade das grandes caudais: ou me segues ou te esmago. O mundo caminha, tudo caminha. E, com pena de ficares só, tens, também

Teu “ex-corde”

(BARBOSA, 1921, p. 1)

O poeta Agenor Barbosa inicia seu texto com o termo “Os novos” muito difundido na época para se referir aos poetas considerados futuristas. O subtítulo indica um o termo como elemento de estudo para estabelecer as relações do passado com o presente. Assim, Agenor Barbosa ressaltou que Nuto Santana pertencia a um grupo de poetas antigos e que no tempo dele, ou seja, no passado o qual se estabeleceu uma concepção estética diferente mereceu louvores.

Nota-se pelas palavras de Agenor Barbosa um espírito amizade entre os dois poetas, mas é possível fragmentar dois momentos da carta escrita por Nuto Santana conforme a descrição de Agenor Barbosa: Em um primeiro momento, o tom carinhoso, fraternal e o bom e afetuoso companheiro chegando a emocionar Agenor Barbosa. Já no segundo momento, Nuto Santana se apresentou como um crítico severo. É importante destacar, que, apesar de já terem trilhado o mesmo caminho durante algum tempo, Agenor Barbosa optou em explorar outras maneiras literárias enquanto Nuto Santana permaneceu leal ao seu estilo inicial.

Em seguida, Agenor Barbosa faz um relato sobre o início da sua trajetória literária saindo de Belo Horizonte e cita o poeta brasileiro Alphonsus de Guimaraens demonstrando sua admiração, bem como o escritor e poeta português Bernardim Ribeiro, a qual estabeleceu um paralelo com a obra *Menina e Moça* ao utilizar a expressão “menino e moço” para relatar

o seu aperfeiçoamento e a sua percepção da poesia da época. Nesse período estava em evidência uma “onda simbolista” e o poeta afirmou ter aderido a essa onda seguindo os próprios caminhos. Em seu acervo literário constavam de um lado os artistas extravagantes, nomes notáveis da literatura estrangeira; já do outro lado, artistas que causavam menos alvoroço com a divulgação de suas obras pela editora *Mercure de France*, a qual só em citar tal nome supõe ter gerado grande incômodo em Nuto Santana. Tal editora surgiu no final do século XIX como um importante meio de divulgação das inovações na arte e na literatura, bem como proporcionou a publicação das obras de artistas pouco notáveis pela grande imprensa da época. O suposto desconforto de Nuto Santana em relação à *Mercure de France* permite entrever o seu dissabor com tudo que representasse novos ideais literários. Mesmo sem ter tido acesso à carta escrita por Nuto Santana, nota-se no decorrer da explanação de Agenor Barbosa as acusações impostas aos novos poetas de copiarem monstruosidades dos estrangeiros, momento em que o poeta contra-ataca Nuto Santana citando os poetas que sem compreender Olavo Bilac e Alberto de Oliveira produziam sonetos sem habilidade, apenas copiando os modelos nacionais e que muitos poetas da antiga geração eram inferiores aos poetas da nova geração.

Segundo Agenor Barbosa, a literatura passou por um processo de evolução natural inevitável, assim surgiu Cruz e Sousa, Alphonsus no Brasil e Antônio Nobre em Portugal, como um resultado de desgaste da literatura apresentada naquele período. Após reagir aos ataques aos novos, Agenor Barbosa seguiu o posicionamento ao defender a importância do Movimento Simbolista chamado por Nuto Santana de “escolazinha de terceira ordem”. É importante destacar, que Agenor Barbosa cita o alcance do Movimento Simbolista pela América Latina, Inglaterra, Alemanha e outros países europeus. Nesse sentido, Anna Balakian relata a abrangência do simbolismo ao afirmar:

[...] O simbolismo não foi francês; aconteceu em Paris. O simbolismo foi um movimento parisiense (para distingui-lo do francês); parisiense por seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional propício aos subsequentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo. Com o simbolismo, a arte deixou realmente de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental. [...] (BALAKIAN, 2007, p. 15)

Para Agenor Barbosa, o poeta Nuto Santana confundiu o futurismo com o simbolismo e para elucidar o erro citou os aspectos da estética futurista a começar pelo distanciamento temporal e as inovações estabelecidas em relação ao simbolismo, bem como o alinhamento com a época e a mentalidade vivida naquele período, ao que o poeta classificou como

“estética puríssima”. Outro aspecto citado por Agenor Barbosa foi a falta de compreensão das obras futuristas e dos teóricos como Papini, Soffici e outros reformadores, o que gerou uma vulgarização para utilização do termo futurista, designado para denominar tudo que era incompreensível para a época. O escritor italiano Papini fez parte do futurismo italiano, em um primeiro momento, ao lado de Marinetti, mas após conflitos optou pela saída, conforme afirma Bernardini: “No Bund futurista, as ideias circulavam livremente: literatos; um Lucini, um Papini, um Palazzeschi aderem ao movimento do qual não de se afastar mais tarde, radicalmente levados justamente por discordâncias de princípios” (BERNARDINI, 2013, p. 12). Papini propôs uma distinção entre o marinettismo e o futurismo para esclarecer seu distanciamento dos ideais de Marinetti. Assim como Papini, o escritor e pintor italiano Soffici se afastou da visão do fundador do movimento, pois também acreditava que nem todas as ideias apresentadas por Marinetti dialogavam diretamente com o grupo de escritores futuristas na Itália. Os pensamentos e críticas divulgados por Papini e Soffici chamavam a atenção do poeta Agenor Barbosa, assim como o grupo de escritores de São Paulo que figuravam com uma certa distância da figura de Marinetti. Em uma crônica publicada em 1920, Hélios, pseudônimo de Menotti Del Pecchia, transcreve o pensamento de Soffici para a concepção de futurismo, demonstrando a presença marcante dos dois escritores italianos na construção do futurismo paulista:

São, finalmente, muitos aqueles a quem parece chegado o momento de se estabelecer os princípios de uma estética nova, joidada de qualquer resíduo utilitário, civil, político; uma estética que possa servir de fundamento a um juízo original, adequado às expressões de uma arte purificada, feita somente com o fim de achar em si mesma o seu esplendor cegante. (SOFFICI apud HELIOS, 1920, p.1)

Em seguida, Agenor Barbosa afirmou de forma direta não ser futurista, momento em que demonstrou uma preocupação com a recepção dos seus leitores com termo e apesar de criticar o hábito de Nuto Santana em querer estabelecer uma classificação para os seus versos concordou em ser classificado como simbolista, naturalista, integralista, menos futurista. O poeta reafirma o desejo de seguir seus próprios passos de forma anônima sem buscar a glória do reconhecimento, assim não escrevia seus versos com a preocupação em publicá-los, pois revelavam seu sentimento e faziam parte do seu íntimo.

O poeta encerra seu texto agradecendo os elogios realizados por Nuto Santana e ressaltando a divergência do ponto de vista estético entre os dois poetas, aconselhando ao amigo a não se isolar das novas correntes que surgiam naquela época e a flexibilidade em compreender e aceitar tais estéticas.

No dia 06 de junho de 1921, passados 22 dias da publicação do texto de Agenor Barbosa, o poeta Mário de Andrade publicou o texto “Futurista?!” em resposta à afirmação de Oswald de Andrade no artigo “Meu poeta futurista” e após ver seu nome e sua obra, ainda não publicada, envolvidos em uma grande polêmica na época e com consequências negativas tanto na vida pessoal quanto profissional, Mário de Andrade publicou o texto, o qual se mostrou disposto a contestar a classificação imposta por Oswald de Andrade. A publicação do texto de Oswald de Andrade contribuiu para o fortalecimento do vocábulo futurismo, assim como a réplica de Mário de Andrade apontou características da corrente futurista que contribuíram para a formação crítica sobre essa nova estética e a sua aplicação no Brasil. Brito destaca ainda que:

Pode-se dizer que esse artigo de Oswald de Andrade deu nova vitalidade à palavra futurismo e suas derivadas. Antes, é exato, o vocábulo já era conhecido, e provocará, mesmo, rumor e polêmica. Mas, agora, correspondia a uma realidade nossa, não mais dizia respeito a uma situação apenas estrangeira. Os jornais, a partir desse momento até o final de 1922 - e especialmente durante a Semana de Arte Moderna e os meses mais próximos de sua realização- estão repletos da incômoda palavra e seu emprego obedece a uma linha caricatural, aparece em quadrinhos, sátiras, sonetos humorísticos, em zombarias de toda a sorte, enfim. Futurismo e futurista - são palavras aplicadas a torto e a direita e a tudo quanto destrilhe da normalidade. Até a política se vê invalidade por elas. (BRITO, 2004, p. 333)

Segue a transcrição de fragmentos a serem analisados para certificar o posicionamento de Mário de Andrade, bem como estabelecer uma comparação com o texto de Agenor Barbosa destacando o posicionamento de ambos os poetas sobre a estética futurista.

FUTURISTA?!

Sem surpresa nenhuma, aliás, veio penalizar-me a realidade do artigo “O meu poeta futurista” em que Oswald de Andrade lança um dos meus mais íntimos e amados companheiros. Infelizmente, tanto para ele como para mim, o artigo merece resposta e refutação. Não me recuso a elas [...].

Conhece-se a paridade que existe entre mim e o meu amigo, “poeta futurista”; sabe-se, portanto, que as minhas ideias, aqui lançadas, são exatissimamente as mesmas do infeliz autor de “Paulicéia Desvairada”. Ele é bem infeliz, asseguro, não porque a vida lhe seja inimiga e inóspito do chão do Brasil, mas porque no trato continuado das teorias estéticas ainda não achou a base, para ele verdadeira, onde se assentasse e porque o apuam dúvidas sobre o critério da arte e a concepção da beleza.

Muito já tem escrito: já se influenciou em todas as escolas poéticas e debateu-se nas grades de ouro do parnasianismo como se afogou no gás asfixiantes do simbolismo; largou o verso, odiou a estrofe, usou a prosa escrevendo histórias de caipiras e novelas fantásticas... Mais tarde voltou ao verso; e lia, e estudava, longe do tango da corte, longe do cançã dos bailes prostituídos, longe de passeios, longe da alegria...Muito pensou, muito sofreu... E uma noite, uma época de grande dor, em contraste com o meio que o rodeava, hostilizado pela tradição remansosa da família,

pelo desrespeito dos ateus da arte e até por dificuldades materiais, começou a “Paulicéia Desvairada”. Não tinha e não tem ainda nenhuma intenção de a publicar. “Paulicéia Desvairada” é um livro íntimo, um livro de vida, um poema absolutamente lírico (quase musical, direi), úmido de lágrimas, áspero de insulto, luminoso de alma, gargalhante de ironia – versos, serão mesmo verso? de sofrimento e de revolta, expressão de um eu solitário, incompreensível e sem importância alguma para a humanidade grossa. Uma obra enfim livre (ao menos no sentido estético), mais romântica do que clássica, mais gótica do que argiva, mas onde uma alma se chora sem preocupação de escola e até sem preocupação de arte.

Futurista por quê? Será só e unicamente porque o meu amigo admira certos corifeus do futurismo e reconhece, no meio das suas erronias, os benefícios que o grupo nos veio trazer?

Será porque os versos da Paulicéia Desvairada ou das Cenas de Criança não tem certos ritmos estereotipados, em que algumas épocas respeitabilíssimas imaginaram que a poesia se continha? Ou será porque refoge à vulgaridade cheia de lazer da rima, inútil numa língua vibrante, vária e sonoro como a nossa? [...]

Os futuristas, pelo menos o nome desses homens (que afinal ninguém sabe muito bem o que querem) parece indicar, visam o futuro. E nem se poderá dizer que a palavra não é deles, porque a reconheceram e a empregam para determinação das obras que publicam. Ninguém aceita uma designação que lhe não compete. [...] Os futuristas visam o futuro. Futuro da humanidade, da Terra, da arte, que sei lá?... Mas haverá por acaso um livro mais atual que “Paulicéia Desvairada” – análise de um estado de alma momentâneo, passageiro e que não subsiste mais?

Não, o nosso poeta não se liga ao futurismo internacional, como não se prende a escola alguma.

Reformador, revolucionário, iconoclasta, não o será jamais; e assegura que não destruirá coisa nenhuma sem que tenha a certeza de reconstruir melhor. Por isso repudia o futurismo funambulesco das Europas como repudia o futurismo vago no Brasil.

Quanto ao futurismo brasileiro, ou por outra de São Paulo, Oswald de Andrade estará mesmo convencido que ele existe? Que produtos apresenta? Que ideias explora? Que quer? Que bens produz? A que futuro se endireita?

Algumas ideias dele pude muito bem compreender ou distinguir; mas estas horrorizam: o banimento completo da lembrança de Deus, o desrespeito absoluto pelo meigo idioma, também gentil, e o abandono das noções de pátria e principalmente de tradição...

Ora, o “poeta futurista” e eu somos católicos, católicos de prática diária; somos ainda, ou seja, dos que choram as muitas culpas que a imperfeição humana, com que nos universalizamos, nos permitiu praticar[...].

O poeta de “Paulicéia Desvairada” não é futurista e, principalmente, jamais se preocupou de “fazer futurismo”. Ele consente em que o chamem de extravagante, original, atual, maluco, do “domínio da patologia mas não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola. Contenta-se de ser ele próprio, de ser pessoal [...].

E pede que o deixem na paz das ossadas. Tem direito ao silêncio que deseja e que ninguém lhe poderá recusar, porquanto não ofende a ninguém, não faz mal a paróquia alguma, não perturba a pascacice universal, pois não se publica. Por que não começará o próprio Oswald, seu amigo, a lhe dar o que mais aspira? É tão fácil! Um “Requiescat in pace” e um punhado de cal... (ANDRADE apud BRITO, p. 230-235)

Já no título Mário de Andrade refere-se a uma pergunta com ênfase ao termo futurista, mas sabendo da exposição e do incômodo gerado a expressão ganha o sentido de surpresa e até mesmo espanto, sendo uma forma de rejeitar tal atribuição. Mário de Andrade falou de si próprio como o do autor de *Paulicéia desvairada* em terceira pessoa. A forma escolhida

permite um distanciamento para tratar a questão. O poeta narrou sua trajetória literária cercada de influências das escolas poéticas e infortúnios ao longo do caminho. O início de *Paulicéia desvairada* é em um período de grande dor em vários aspectos da vida de Mário de Andrade, como a escassez de recursos e a incompreensão no ceio familiar. O poeta revelou que a obra era parte da sua intimidade sem a intenção de publicar, embora tenha publicado pouco tempo depois, como uma espécie de registro das suas angústias, uma obra totalmente livre do julgamento crítico e estético. O poeta segue com vários questionamentos da classificação da sua obra como futurista.

A dúvida persiste na tentativa de identificar os ideais dos futuristas que pareciam visar ao futuro, mas que futuro exatamente? Mário de Andrade demonstra que apesar de empregarem o vocábulo com frequência inclusive para obras publicadas, não deixa claro a finalidade que pretendiam. Explica ainda que sua obra *Paulicéia Desvairada* não se encaixa na ideia que possui do futurismo, uma vez que representa um breve estado da alma apontando para acontecimentos e registros de um passado, momento em que afirma de forma direta não estar ligado ao futurismo internacional e a qualquer estética literária. Em um cenário de dúvida perante as novidades estéticas que se apresentavam reforça que o autor de *Paulicéia desvairada* rejeita as extravagâncias do futurismo europeu, bem como o futurismo impreciso e sem uma base sólida no Brasil. O poeta chegou a duvidar da existência do futurismo brasileiro, como também contestar as convicções de Oswald de Andrade sobre a existência do futurismo em São Paulo à medida que as características e os ideais futuristas precisavam ser elucidados e consolidados.

Mário de Andrade revelou ainda a sua e a do então intitulado “poeta futurista”, sempre tratado em terceira pessoa, formação católica e a prática diária de sua fé incluindo a prática de ritos religiosos. Nesse caso, tal comportamento não condiz, em tese, com o futurismo. O poeta condena os futuristas que não seguem tais preceitos e ainda desrespeitavam. Assim, atribuiu mais uma razão para negar o título de poeta futurista. Ao encerrar, Mário de Andrade reforça mais uma vez de forma direta que sua obra não pertence aos preceitos futuristas, bem como a falta de preocupação em “fazer futurismo”, ou seja, o desinteresse em pactuar com essa nova estética, bem como o incômodo de ser categorizado segundo os critérios de qualquer escola. O desejo de Mário de Andrade de não ser classificado revelou sua vontade em experimentar diferentes estéticas literárias conforme mencionou no início do seu artigo como o parnasianismo e o simbolismo, em que tudo serviria de base para o seu desejo de liberdade em trilhar seu próprio caminho. O poeta encerrou pedindo que o deixassem em paz, assim como uma prece recitada no ofício dos mortos.

Sabe-se que Mário de Andrade tinha acesso à produção literária e aos acontecimentos entorno do Futurismo europeu o que demonstra que não compactou [com] todos os ideais apresentados pelo “Manifesto futurista” de Marinetti publicado em 1909, mas sua produção literária da época já indicava uma quebra ao conservadorismo. Um ano mais tarde, após a publicação do referente artigo, a polêmica e influente obra, *Paulicéia desvairada*, era lançada. No prefácio, Mário de Andrade afirmou: “Não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o. Tenho pontos de contato com o futurismo. Oswald de Andrade, chamando-me de futurista, errou.” (ANDRADE, 2009, p. 10)

Segundo Brito, a publicação de *Paulicéia desvairada* em 1922 e os artigos, “Meu Poeta Futurista”, de Oswald de Andrade e, “Futurista?!”, de Mário de Andrade foram um marco na poesia e na crítica brasileira ao afirmar: “Desde esse instante, a liderança modernista é repartida entre Oswald e Mário – os Andrades do modernismo.” (BRITO, 1974, p. 253)

É interessante observar que o próprio artigo de Mário de Andrade revelou aspectos de uma escrita que estabeleceu um jogo de palavras, em que ao falar do autor do poema “Tu” usou a terceira pessoa: “Ele” e ao mencionar que os versos da obra *Paulicéia desvairada* são íntimos, nos revela mais uma vez que ele, Mário de Andrade, saiu da obscuridade e expôs parte do seu “Eu” em cada verso.

Ao estabelecer uma comparação entre os textos apresentados é possível identificar pontos de confluência da perspectiva literária de cada poeta, embora exista distinções, como observa-se no título do artigo de Agenor Barbosa, “Os Novos”, em que o poeta faz referência aos escritores atuais para a época. O termo foi muito difundido por Menotti Del Picchia, inclusive para apresentar o Agenor Barbosa conforme afirmou sobre o poeta: “entre os novos de São Paulo” (HÉLIOS, 1921, p. 5). Já no texto de Mário de Andrade o título “Futurista?!” lançou uma indagação sobre o termo, indicando um afastamento do escritor com tal classificação. Outra distinção está na elaboração do discurso, enquanto Agenor Barbosa usou os pronomes sempre em primeira pessoa “Eu” e “Meu”, Mário de Andrade optou em atribuir ao seu discurso os pronomes “Ele” e “Seu” para falar sobre si mesmo na terceira pessoa.

Em relação às semelhanças, os dois escritos descreveram, ainda que de forma breve, acontecimentos das suas trajetórias literárias, como as experiências com a estética simbolista. Ambos os poetas revelaram o caráter íntimo de seus versos: para Agenor Barbosa sua construção poética obedecia a um ritmo próprio do seu sentimento. Para Mário de Andrade, de forma específica, a obra *Paulicéia desvairada* foi pautada na dor e dificuldades vividas na época. A natureza intrínseca estava associada à falta de preocupação dos poetas em publicar seus versos, bem como o desejo em se manterem livre para trilhar seus próprios caminhos

sem os rótulos de uma escola literária específica. Observa-se que o poeta aceitou ser classificado como pertencente às outras escolas literárias para atender ao desejo de Nuto Santana, mas deixou claro seguir suas próprias tendências que considerava “ser a melhor escola de todas as inteligências”. Já Mário de Andrade afirma que “o poeta de ‘Paulicéia Desvairada’ não é um futurista [...]. Ele consente em que o chamem de extravagante, original, atual, maluco [...] mas não admite que o prendam à estrebaria malcheirosa de qualquer escola.”. Ambos os poetas rejeitaram enquadrar seus versos em um conjunto estético específico.

Apesar de afirmarem de forma objetiva não pertencerem ao futurismo os poetas se assumem na linha do que viria a ser chamado Modernismo. Tal fato demonstra que os poetas não eram seguidores da forma como a corrente futurista se apresentava, apesar de criticarem o passado e terem um foco no pensamento desbravador para a instalação de uma nova estética, optaram em manter um distanciamento crítico das ideias difundidas pelo líder do futurismo italiano. Agenor Barbosa citou as teorias de Papini e Soffici, que em 1914 romperam com o movimento de Marinetti, para explicar sobre o futurismo. O poeta Mário de Andrade adotou uma visão crítica sobre o futurismo ao repudiar as características extravagantes do futurismo europeu e a indefinição dessa estética no Brasil. Outro fato que evidencia o distanciamento de Mário de Andrade em relação a Marinetti foi a visita do poeta italiano ao Brasil. De acordo com Brito, o grupo de poetas brasileiros recebeu de forma hostil a visita do fundador da estética futurista na Itália: “Mário de Andrade recusou-se a saudá-lo e, na sua opinião, ‘esse carcamano veio fazer a gente perder quase metade do caminho andado’”. (BRITO, 2004, p. 334)

O próprio Menotti Del Picchia assumiu que não era futurista em crônica publicada em 1922, mas aceitou a classificação do grupo como tal devido polêmica gerada e o impacto da denominação futurista frente ao Parnasianismo, que era o movimento dominante naquele período. Menotti afirmou:

Não somos, nem nunca fomos “futuristas”. Eu, pessoalmente, abomino o dogmatismo e a liturgia da escola de Marinetti. Seu chefe é, para nós, um precursor iluminado, que veneramos como um general da grande batalha da Reforma, que alarga seu *front* em todo o mundo. No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio do seu passado não é de molde a tolher a liberdade da sua maneira de ser futura. Demais, ao nosso individualismo estético repugna a jaula de uma escola. Procuramos, cada um, atuar de acordo com nosso temperamento, dentro da mais arrojada sinceridade. (DEL PICCHIA, 1922, p. 5)

A ideia apresentada por Menotti se alinha com o pensamento de Agenor Barbosa e Mário de Andrade, da liberdade em trilhar uma trajetória literária sem estar preso a uma classificação de determinada escola. O grupo de São Paulo possuía o mesmo objetivo em explorar uma nova estética, mas mantendo a liberdade do processo criativo de cada um dos poetas, como o poeta Agenor Barbosa que ressaltou o início da sua trajetória acadêmica em contato com a estética simbolista e a nova fase que possibilitou uma poesia que obedeceu a um caráter íntimo do próprio poeta.

A apresentação de Agenor Barbosa como poeta futurista por Menotti del Picchia, bem como a classificação do grupo de poetas de São Paulo dentro da nova estética que se apresentava permaneceu ao longo de várias publicações da época. No artigo “O Futurismo Paulista” publicado por Sérgio Buarque de Holanda em 1921 destacou os poetas, chamados de ilustres pelo crítico literário, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Na sequência complementou para não ser injusto com outros nomes de poetas relacionados ao futurismo e citou Agenor Barbosa entre os escritores no progresso do futurismo em São Paulo. De acordo com Holanda:

Seria injusto esquecer outros nomes de valor como Ribeiro Couto, Agenor Barbosa e Afonso Schmidt, que embora não sejam todos paulistas ou não residam em São Paulo, nem por isso deixam de colaborar ativamente para o seu progresso literário. (HOLANDA, 1921, n. p.)

Holanda destacou ainda que os escritores de São Paulo não estavam presos a Marinetti, o que fica claro que não se passava apenas de um posicionamento do grupo dos poetas de São Paulo, mas uma percepção clara do crítico literário que também tinha acesso ao futurismo que acontecia na Itália liderado por Marinetti. Para Holanda, os futuristas paulistas apresentavam ponto de contato com os modernistas franceses, mas de toda forma foi o grupo de São Paulo que iniciou no Brasil a libertação das convenções e preconceitos impostos pelo conservadorismo de movimentos anteriores.

O texto de Agenor Barbosa “Os Novos” e o texto de Mário de Andrade “Futurista?!” constituem parte do contexto histórico da estética futurista no Brasil, ao afirmarem não serem futurista acabaram confirmando o sentido mais amplo do movimento.

3.2 Aspectos da estética modernista na poesia de Agenor Barbosa

Os poemas que compõem a segunda fase da produção literária de Agenor Barbosa, na qual o poeta vivia uma fase vanguardista, foram publicados nos anos 1920 e 1921,

considerando, ainda que um fragmento do poema, a primeira vez que o poema foi divulgado. A visão geral sobre a poesia da segunda fase do poeta Agenor Barbosa, aborda elementos da modernidade, como os automóveis, o cenário urbano com a imagem da cidade, bem como a ideia cotidiana e a construção dos versos com comparações inéditas, em relação aos versos publicados na primeira fase do poeta, inserem o poeta na concepção do futurismo. Por outro lado, fica clara a permanência de alguns aspectos da característica simbolista, como, apesar do esforço do poeta, ainda conseguimos identificar o modelo de poesia metrificada em algumas passagens dos poemas. Destaca-se que ao inserir Agenor Barbosa no contexto histórico do futurismo paulista, Menotti Del Picchia e Oswald de Andrade buscam embasamento em sua poesia referente aos antecedentes da Semana de Arte Moderna.

Para realizar a análise dos poemas levamos em consideração o aspecto cronológico, diferente da análise realizada nos poemas da primeira fase do poeta. Nos poemas com inclinação simbolista buscamos agrupar pela similaridade da temática entre os poemas. Já na seleção a seguir foi estabelecido o critério cronológico para verificar a gradação do poeta Agenor Barbosa em experimentar características da estética futurista do ano de 1920 para o ano de 1921.

O poema a seguir, intitulado “Ritmos Suaves”, publicado na revista *A Cigarra*, em 1920, apresenta no aspecto formal o início de uma mistura das estéticas literárias, em que é possível identificar que o poeta Agenor Barbosa trabalha características distintas dos poemas publicados nas revistas *Vita* e *A vida de Minas*, como, em algumas estrofes, o uso do verso livre e o esforço ao experimentar aspectos da nova estética modernista.

RITMOS SUAVES

(para Guilherme de Almeida)

I

A cidade, lá de baixo, é uma moldura antiga...
 Santa Cacilda, olhando a tarde cor de opala,
 cerra os olhos e à luz do crepúsculo, fala
 com a minha alma, como se fosse minha amiga...

II

O Passado, dolorosa
 Cantiga, lírio que fana...
 Um reposteiro... uma rosa
 Num vaso de porcelana...

III

Vieste... A terra era triste, o céu dolente...
 Baixava lentamente à terra linda
 Um crepúsculo... Uma torre, suave, ainda

Recortava seu vulto ermo no Poente...

IV

(Passa um harpista
Levando uma harpa emudecida às costas...
Rezo ao Poente, de mão postas,
Uma oração impressionista...)

V

Ao longo dos jardins, olhando as rosas, rente
Às grades, vivo a dor do meu Sonho morrente...

Onde o teu corpo, onde tu' alma dolorosa?

O velário do Sonho, irreal e imenso, desce...
E a saudade, litúrgica, floresce
Sobre o meu coração, como uma grande rosa...
(BARBOSA, 1920, n. p.)

O poema é dedicado a Guilherme de Almeida que está associado ao movimento modernista e participou da Semana de Arte Moderna, bem como foi um dos fundadores da revista *Klaxon*, importante meio de difusão da estética modernista ao lado de Oswald de Andrade e Mário de Andrade. É importante destacar que a poesia de Guilherme de Almeida aponta para seu caminho iniciado em uma estética tradicional, mas assim como o poeta Agenor Barbosa se permitiu experimentar traços da modernidade da época, conforme afirma Bosi:

Em contato com os modernistas, que sempre estimaram as suas virtudes formais, Guilherme passou por um interlúdio nacionalista, de que foram fruto *Meu*, onde o verso livre alterna com o tradicional, e *Raça*, rapsódia da mestiçagem brasileira. [...] Também formalmente há timbres modernos, a rigor, impressionistas, em algumas líricas de *Meu* [...]. (BOSI, 2015, p. 398-399)

As duas obras citadas por Bosi foram publicadas poucos anos após a Semana de Arte Moderna, em 1925. São consideradas obras marcantes dentro da estética modernista, mas é possível identificar ainda o aspecto conservador, considerando Guilherme de Almeida um modernista moderado.

Ao analisar o poema de Agenor Barbosa, o primeiro quarteto inicia com a descrição da cidade vista do alto, a qual se apresenta como uma moldura antiga, nesse sentido ao empregar uma imagem metafórica é possível ampliar a percepção da cidade como algo que contorna um conteúdo, uma impressão, um sentimento de isolamento. Em seguida, o poeta menciona Santa Cacilda observando à tarde cor de opala, no momento de transição entre o dia e a noite cerra os olhos e se comunica com o eu lírico através da alma como se fosse uma amiga.

A segunda estrofe faz uma alusão ao passado vinculando-o a quatro dimensões: uma dolorosa cantiga, um lírio que fana, um reposteiro e uma rosa num vaso de porcelana, que indicam uma frustração e tristeza perante a recordação de um passado que apesar de belo, perfumoso, delicado como uma canção, um lírio e a uma rosa apresenta a mazela da aflição e que aos poucos perde a vida. O reposteiro simboliza uma cortina e favorece as idas e vindas do eu lírico ao passado restrito, um lugar limitado sem conexão como uma rosa num vaso de porcelana. Essa sensação de isolamento retoma a imagem da cidade como uma moldura descrita no primeiro verso do poema.

Após vivenciar as sensações ao recordar o passado o eu lírico volta apresentar na terceira estrofe a imagem da chegada do crepúsculo, transição entre o dia e a noite em meio à terra triste e o céu dolente. Essa mudança da paisagem ocorre de forma morosa: “Baixava lentamente à terra linda”, sendo possível identificar o vulto ermo de uma torre no poente.

O uso de parênteses estabelece uma quebra e caracteriza um coloquialismo ao descrever a cena de um harpista que passa com sua harpa emudecida, valorizando um certo prosaísmo cotidiano, mas sem perder o tom taciturno. Na quarta estrofe, além da quebra apresentada pelos parênteses ocorre ainda uma imperfeição em relação à simetria na construção das estrofes anteriores. Nota-se que o poeta Agenor Barbosa promoveu um gênero diferenciado ao trabalhar com estrofes enumeradas e não estabeleceu um rigoroso compromisso com a métrica o que permitiu um afastamento das convenções da estética simbolista, sem, contudo, promover um rompimento, como nas rimas interpoladas e alternadas e o uso de uma linguagem simbolizada nos vocábulos “cor de opala” e “reposteiro” que nos remete à estética simbolista.

Na última estrofe a imagem de grades na paisagem dos jardins repletos de rosas retoma o isolamento mencionados na representação da cidade como uma moldura e a rosa num vaso de porcelana. A solidão está expressa na dor do sonho morrente e a saudade vivida como um ritual, de modo sistemático, pelo eu lírico transcende o tempo e se renova em seu coração como uma grande rosa.

O poema a seguir foi publicado por Oswald de Andrade, em 1921, no artigo “Literatura Contemporânea”, no *Jornal do Comercio*. Voltemos ao artigo “O meu poeta futurista”, em que Oswald classificou o poeta Mário de Andrade como futurista. Em seguida, no artigo “Futurista?!”, Mário de Andrade afirma não ser futurista. Na sequência diante da réplica de Mário de Andrade temos a tréplica de Oswald com o artigo “Literatura Contemporânea” que reafirmou a existência do futurismo paulista e para comprovar que além de Mário de Andrade outros poetas também estavam experimentando as características da

nova estética, Oswald chama a atenção do leitor para o poema “Os Pássaros de Aço” ao anunciar: “Escutai o futurista Agenor Barbosa nesta página linda” (ANDRADE apud BRITO, 1997, p. 238). Em 1922, o poema foi lido na Semana de Arte Moderna por Agenor Barbosa, o único aplaudido naquele segundo dia do evento.

OS PÁSSAROS DE AÇO

No aeródromo, o aeroplano
Subiu, triunfal, na tarde clara,
Grande e sonoro, como o Sonho humano!

Ó bandeiras de audácia!
Da Terra, que a ambição dos Paulistas povoara
De catedrais e fábricas imensas
Que, por áreas extensas,
Se centimultiplicavam em garras e tentáculos,
A Cidade assistia indiferente,
Naquele início de poente,
Com os seus divinos céus, luminosos e imáculos,
Seu maré-magnum, seu oceano,
O seu bazar cosmopolitano,
O seu surdo rolar de esquares e de praças,
Todos os seus florões, todas as suas raças,
O seu belo brasão, heráldico e minúsculo,

À ascensão maravilhosa do Crepúsculo.
E um outro aeroplano
Alçou vôo logo após, medindo o espaço,
Como um estranho pássaro de aço
E pano...

E em semicírculos, como uma ave de rapina,
Subiu num rufo de motor
Dominador,
Pela amplidão dos céus, solitária e divina!

Subiu... e como alguém que perscruta o horizonte,
Vagou, sereno, pela imensa solidão,
Como se olhasse, ao longe, o perfil de algum monte...

Como se lhe parasse o coração!

Ó bandeiras de audácia!

[...]

E olhando o céu que se estendia, ermo e profundo,
O aviador teve vontade de ir-lhe ao fundo!
Teve um desejo desvairado de subir!

De subir no seu Sonho e na sua Ânasia!
De ver tudo que acena da distância
E que, jamais, pôde atingir!

E o intrépido Paulista,
Fitando o céu que o alucinou,

Na vertigem do vôo atirou-se à conquista!

À conquista do azul de onde, jamais, voltou...

Ó bandeiras de audácia!

(BARBOSA apud BRITO, 1997, p. 239-240)

O poema exalta a imagem do avião e a paisagem da cidade que cresce rumo ao progresso e estabelece uma relação entre a realidade e o sonho, ao mencionar elementos ligados a terra e ao céu.

Os primeiros versos anunciam a fase inicial do vôo de um avião, algo grandioso pela imponência da máquina que pode ser comparada ao sonho humano. Os pássaros de aço representam a liberdade concedida para alcançar o céu através dos avanços tecnológicos.

Em seguida, é possível identificar uma referência ao contexto histórico da expansão territorial do Brasil com as expedições bandeirantes. Os bandeirantes foram considerados os responsáveis pelas descobertas de riquezas no território brasileiro, também conhecidos como os desbravadores dos sertões do país. E nesse contexto o verso “Ó bandeiras de audácia!” faz uma associação às expedições denominadas de bandeiras revelando um bandeirantismo da cidade de São Paulo que se multiplicava com “garras e tentáculos” rumo à modernização e o progresso representado por construções imensas, os centros urbanos e uma expressão cosmopolita.

Surge a imagem de outro avião que explora a imensidão do céu como uma ave de rapina em um toque rápido, cadenciado e tremulo do motor que sobe cada vez mais alto buscando aprofundar-se no segredo do horizonte. Aqui temos a máquina explorando o céu como se obtivesse vida ao observar as imagens ao longe e sentisse o coração estagnado. E aqui mais uma vez temos a exaltação do progresso.

Essa glorificação também é sentida pelo homem, momento em que o aviador olhando a imensidão do céu tem o ávido desejo de subir em busca do seu sonho e da sua ânsia em alcançar o que está distante. A conquista de voar aumenta a busca de tudo que parecia inalcançável, sem o receio do perigo e admirando o céu para novas realizações. O poema encerra com o verso “Ó bandeiras de audácia!”, o refrão que perpassa todo o poema para reafirmar as conquistas e a valorização tecnológica.

Em relação à construção estética do poema nota-se que Agenor Barbosa consegue conciliar aspectos considerados inovadores, como nos versos: “E em semicírculos, como uma ave de rapina / Subiu num rufo motor / Dominador / Pela amplidão dos céus, solitária e divina” que aproxima o poeta da estética futurista, mas ao mesmo tempo coexistem fragmentos característicos da estética simbolista como: “À ascensão maravilhosa do

Crepúsculo”, “De subir no seu Sonho e na sua Ânasia!” / “De ver tudo que acena da distância” / “E que jamais, pôde atingir!”. Segundo Pasini existia um conflito em se afirmar a estética moderna com os preceitos tecnológicos e as imagens da cidade, mas sem perder os ensinamentos da formação inicial simbolista, mencionada por Agenor Barbosa em seu artigo “Os Novos”. Assim Pasini afirma que:

[...] a demanda de atualização poética, que atendia pelo vago nome de ‘futurismo’, não é suficientemente forte para eliminar suas inclinações subjetivas, criando, no confronto entre as duas fidelidades, uma poesia híbrida e, por isso, historicamente interessante, em que o aeroplano, “pássaro de aço / e pano”, erguendo-se com seu ritmo novo e livre, eu o poema tenta mimetizar, passa a comporta-se como um poeta simbolista, pois, como dizem os versos: “Subiu... e como alguém que perscruta o horizonte, / Vagou sereno, pela imensa solidão, / Como se olhasse, ao longe, o perfil de algum monte...” (PASINI, 2013, p. 197-198)

O poema a seguir faz parte do artigo publicado por Hélios intitulado “Um poeta”, em 1921, no qual ele apresenta o poeta Agenor Barbosa. No texto de Menotti foi publicado um fragmento do poema. Mais tarde, em 1924 em uma publicação do jornal *Correio Paulistano* conseguimos obter o poema na íntegra.

VIDA BOÊMIA

Ah! O meu tédio! Sopro Tênu de fumaça!
Nuvem de ópio que não passa,
dos meus nervos para sempre doloridos!

E os meus sonhos que estão para sempre perdidos!

Olho a cidade toda cheia de rumor...
Gente que anda
e desanda
o comerciante, o sonhador,
párias de toda cor
toda a escoria do Mundo, homens de toda a casta
que ambição de vencer os Destinos arrasta!

Eu vim também para vencer... Mas vim num dia,
escuro de ventania
e de garoa...

(Ó tu, que me esperavas, linda e boa,
Para esse imenso amor, que me ilumina!)

(Como cai a neblina!
Que dia triste de garoa...)

Depois, andei lutando e sofrendo, que a Vida
para ser bela, deve ser vivida

em sonho, em sangue e dor, como a vivi...
 E ser crucificada na esperança
 de tudo aquilo que se não alcança!

De tudo que eu sonhei e que jamais possuí!
 (BARBOSA, 1924, p. 5)

O poema se inicia com um terceto que revela uma imersão ao tédio, seguido de um sopro tênue de fumaça, a qual gera uma nuvem que não passa. Tal fumaça é associada ao uso do ópio que gera uma dor constante. O fumo do ópio era considerado uma substância venenosa para época, conforme indica o Decreto nº 4.294, de 6 de julho de 1921. O ópio também aparece na obra de João do Rio intitulada *A alma encantadora das ruas*, de 1908, em que uma crônica aborda sobre o uso de ópio por chineses no Rio. Assim o uso do entorpecente sugere uma fuga da realidade e busca pelo bem estar muito cultivado pela vida boêmia da capital francesa da *Belle Époque*, conforme afirma Gonçalves ao descrever Paris como a capital das vanguardas e local de reunião de pintores e poetas como Max Jacob e Guillaume Apollinaire: “frequentavam o Bateau Lavoisier, uma casa em Montmartre, misto de ateliê, residência e ponto de encontro, onde se divertiam em noites regadas a álcool, haxixe e ópio” (Gonçalves, 2012, p. 144). A nuvem de ópio traduz o estado em que o eu lírico se encontra constantemente, imerso em um ambiente denso e alucinógeno, um ambiente aliado e propício a fugir do sofrimento e do pessimismo diante da vida e dos sonhos perdidos. Outro aspecto a ser observado na construção do terceto é o tom que descende, seguido de um estado emotivo melancólico e pessimista marcado pela sequência exclamativa.

Em seguida, surge um panorama da cidade cheia de rumor estabelecendo uma tensão entre andar x desandar; comerciante x sonhador e párias de toda cor/toda a escória do mundo x homens de toda casta. A primeira tensão apresenta o movimento de gente que anda, o que aponta para um mover-se, no sentido de avançar perante a vida em oposição a gente que desanda e assim parece retroceder e recuar perante os acontecimentos. A relação entre o comerciante, que trabalha com um conjunto de coisa que são reais e palpáveis e o sonhador, que trabalha com a imaginação, o pensamento e o desejo, pode ser identificada em um plano implícito como uma tensão entre a realidade e o sonho. A representação dessa gente que anda e desanda surge pela dualidade de párias de toda cor/toda a escória do Mundo representado os que estão à margem, considerados inferiores e irrelevantes dentro de um grupo social versus homens de toda a casta, incluindo assim homens de posições elevadas perante a sociedade. Todos indistintamente conduzindo cada um o seu destino pautado na ambição de vencer.

O eu lírico também demonstra o anseio de trilhar seu destino pela ambição, mas as adversidades impostas por um dia escuro, de ventania e de garoa o impede de vencer e desfrutar suas potencialidades triunfantes instaurando uma leitura desfavorável de si mesmo, bem como o sentimento de inquietação e melancolia. Tais emoções são interrompidas por uma esperança que ilumina através de um imenso amor, mas o eu lírico recorda as adversidades representadas pela neblina que dificulta a visão, já a neblina da dor e da tristeza impede que o eu lírico perceba-se de outro modo, senão como uma pessoa mártir. É possível identificar que o dia triste estabelece uma ligação com a neblina e a garoa, o que causa uma sensação de dor ao eu lírico afetando o modo como ele percebe a realidade que o cerca. As associações com as adversidades estendem a dor do eu lírico e o ambiente que o circunda reflete a frustração que o incapacita de perceber-se de outro modo, sendo um indivíduo condicionado à desesperança e à incapacidade de viver novos sonhos, fadado à permanência na escuridão advinda da tristeza e do sofrimento.

Após lutar e sofrer, o eu lírico opta por manter-se no imaginário, no abstrato. A fuga da realidade foi a solução encontrada para confortar sua inquietação fruto de sua dor e conforma-se com a condição de que a vida deve ser “crucificada na esperança”.

O poema a seguir é um fragmento publicado por Hélios em seu artigo “Um poeta” no jornal *Correio Paulistano* em 1921. Assim como o poema anterior revela algumas características da nova estética, agora mais voltada para cidade e para o automóvel que era considerado uma modernidade para época. O poema também foi mencionado pelo poeta Agenor Barbosa no texto “Os Novos”, o qual negou ser futurista, em resposta a Nuto Santana, que apontou defeitos, como o excesso de repetições. Diferente do poema anterior não localizamos publicação posterior com o poema na íntegra.

CANTO REAL DA ESTRADA DE RODAGEM

O automóvel rodou pela estrada poeirenta,
Longe, o ocaso era todo uma nódoa sangrenta...

A paisagem de março era um sonho da Terra.
Luminosa e sutil, a distância esplendia.
E na doida corrida, o recorte da Serra
alongava-se ao longe... alongava e morria...

Como o desejo humano e a ambição que não finda,
desdobrava-se, ao longe, a curva do horizonte.
Atrás de um alto monte erguia-se outro monte...
E, na distância, a estrada estendia-se ainda...

Onde o pouso, onde a fonte hibernal e sonora,
em que, parando o apocalíptico motor,
ao canto da água e ao bucólico frescor,
descer e descansar, sob a paz daquela hora?

E há Cidades, ao longe, no crepúsculo.

E as estradas que lá vão, serenas e infinitas
levando, no rolar, toda a palpitação
do sonho construtor da Civilização.

Vilas pacíficas e antigas
despertam no rumor da máquina que passa.

Há homens que param para olhar e raparigas
Que espreitam, mudas, por detrás e uma vidraça...

E uma delas, branquinha, faz sinais.
Envia um beijo aos que, talvez, não voltem mais...

Passa a vila. Crepúsculo. Anoitece...
Uma lua cinematográfica aparece...

E só se escuta pela noite erma e calada,
dentre a sombra noturna, o rumor trepidante
do motor ofegante
do automóvel, galgando uma curva na estrada...

Acendem-se os faróis...
Pirilampejam luzes, longe como sóis...

E a lua, imaterial, rola sobre a paisagem
Como o automóvel pela estrada de rodagem.
(BARBOSA, 1921, p. 3)

O poeta Agenor Barbosa retrata um automóvel que vai se deslocando e revelando uma paisagem ao longo de toda a estrada.

A paisagem começa a ser anunciada a partir do deslocamento de um automóvel pela estrada poeirenta ao que parece ser de uma longa extensão, a qual é possível identificar distante o brilho sangrento do ocaso, com uma luminosidade sutil. A paisagem vai se transformando na doida corrida do automóvel que alonga, recorta e faz a Serra morrer. A curva do horizonte se assemelha ao desejo e a ambição que não acabam ao longo da vida, assim como um alto monte que à medida que se alcança revela outro monte. A paisagem urbana da cidade de São Paulo também foi explorada pelos cronistas da época, conforme Sevcenko menciona ao citar o cronista P. em sua publicação sobre o horizonte:

Que linda tarde! Veja que beleza isto. Repare no céu esmaecido, quase opala, numa cor de sonho, indefinível e intraduzível. As corcovas das serras, mais altas lá à esquerda, vão caindo, vão diminuindo, e a gente não vê aonde acabam. E que poeira luminosa e azulada sobre tudo, sobre o amontoado de casas da cidade, sobre os casebres de alguns bairros distantes... Como é belo! (P. apud SEVCENKO, 1992, p. 110)

A estrada se estende em um horizonte distante quando surge a indagação com a chegada do anoitecer um lugar para o pouso, a fonte hibernal e sonoro a conduzir o apocalíptico motor a desacelerar, parando ao canto da água e um puro frescor, ressalta-se a imagem criada de movimento anterior agitado em uma doida corrida em uma paisagem luminosa, introduzida pelo contraste da pausa do motor em um descanso anunciado pela paz do anoitecer.

E mesmo no crepúsculo é possível identificar as cidades ao longe e as estradas vão revelando o sonho construtor da Civilização, revelando uma aproximação com os acontecimentos da época, na cidade de São Paulo, em seu intenso processo de modernização e urbanização citados por Sevcenko ao descrever as notas do escritor Paul Adam sobre a cidade: “existe em São Paulo, nos altos e baixos das suas colinas, uma cidade luminosa [...]” (SEVCENKO, 1992, p. 117).

O contraste entre o antigo e o novo se revela representado pela tensão entre as vilas pacíficas e antigas, que pareciam inertes ao longo do tempo são despertadas pela agitação do automóvel que passa e desperta a curiosidade e admiração. O antigo passa e ao anoitecer prevalece o rumor do automóvel na sombra da lua. O anoitecer resgata a agitação de um automóvel que segue pela estrada iluminado pelos faróis e as luzes da cidade que lembram sóis. O movimento da lua de iluminar do alto todo o cenário é comparado ao movimento do carro conduzido pelo canto real da estrada de rodagem.

Em relação aos aspectos estruturais, é possível identificar a timidez formal mencionada por Brito com a predominância da rima externa. Os versos “Longe, o ocaso era todo uma nódoa sangrenta”, “A paisagem de março era um sonho da Terra” e “Vilas pacíficas e antigas” demonstram ainda uma ligação a estética tradicional, pela forma em que os versos trabalham a construção das imagens. Brito destaca as construções que remetem a uma nova concepção poética e destacam os elementos urbanos que indicam características da estética modernista. Segundo Brito:

Outra “novidade” da poesia de Agenor Barbosa está no seu sentido citadino, sentido que melhor se evidencia no “Canto Real da Estrada de Rodagem”, não só por seu tema, por seu assunto, que reflete uma sincronização com o tempo, com o mundo mecânico e progressista, mas também por seu vocabulário e até por algumas construções de frases. Destacam-se, para exemplo apenas, estas amostras, entre

outras: “apocalíptico motor”, “sonho construtor da Civilização”, “rumor da máquina que passa”, “uma lua cinematográfica aparece”, “rumor trepidante do motor ofegante do automóvel”, “pirilambejam luzes”. (BRITO, 1997, p. 222)

O poema “O que Vi Nessa Noite” assim como “Vida boêmia” e “Canto Real da Estrada de rodagem” constitui a apresentação de Agenor Barbosa no artigo “Um poeta” publicado por Hélios no jornal *Correio Paulistano*. Comparado ao poema “Ritmos Suaves” de 1920 observa-se a progressão do poeta ao experimentar aspectos da estética modernista, sem abandonar a estética simbolista.

O QUE EU VI NESSA NOITE...

Ouço a chuva lá fora... Por enquanto,
eu me deixo ficar na minha sala,
a olhar um velho cofre de amaranto
e opala.

Velho cofre de sândalo, dormente,
que guarda o aspecto de um caixão macabro,
a que eu, às vezes, religiosamente,
abro...

Abro-o e fico a olhar lá dentro, coisas mortas...
Um piano, na noite? Ouçamo-lo: é Beethoven...

(Ah! Mas será que esses criados não ouvem
como batem as portas?)

A chuva desce sobre o asfalto... Olho a calçada...
Parece um cais, que alguém olhasse da amurada
de um navio... E como há miríades de luzes
em cordões infinitos, que se estendem!

Passam mulheres que os seus corpos vendem...

Que noite! Cruzes!
(BARBOSA, 1921, p. 3)

O título do poema anuncia a descrição de um momento, no qual insere o eu lírico em um isolamento marcado pelo mistério ao relatar suas impressões e sensações do ambiente interno relacionado à antiguidade, estabelecendo um confronto ao ambiente externo alusivo aos aspectos da modernidade. No cenário em que várias coisas estão acontecendo surge à preocupação em captar um instante.

O primeiro quarteto se inicia com percepção sensorial atribuída ao som: “Ouço a chuva lá fora...”. A captação do eu lírico dá início a um sentimento de nostalgia permitindo-se ficar em sua sala, momento que revela estar preso a eventos passados, ao descrever a ação de “...olhar um velho cofre de amaranto /e opala.”. A imagem do cofre traduz um compartimento destinado a guardar algo, mas ao atribuir sentido ao aspecto funcional nota-se a relação entre

esconder e revelar. O objeto armazenado em um cofre adquire valor, material ou sentimental, que o impede de ser evidenciado a qualquer instante, ou seja, com o cofre fechado o objeto está escondido. Ao abrir o cofre, tal objeto é revelado incluindo o aspecto emocional. O filósofo Gaston Bachelard em sua obra *A poética do espaço* trabalha os elementos com os quais o espaço se apresenta como um modo de constituir a imagem poética. Ao trabalhar a imagem do cofre como “objeto-sujeito” (BACHELARD, 2008, p. 248) apresenta uma das formas de revelar uma concepção da intimidade.

No cofre estão as coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro estão aí condensados. E, assim, o cofre é a memória do imemorial.

[...]

O cofre, o pequeno cofre principalmente, de que temos um maior domínio, são objetos que se abrem. Quando o cofre se fecha, é devolvido à comunidade dos objetos; toma seu lugar no espaço exterior. Mas ele se abre! Então, esse objeto que se abre é, diria um filósofo matemático, a primeira diferencial da descoberta. [...] O exterior é riscado com um traço, tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O externo não significa mais nada. E mesmo, supremo paradoxo, as dimensões do volume não têm mais sentido porque uma dimensão acaba de se abrir: a dimensão da intimidade. (BACHELARD, 2008, p. 252-253)

As características do cofre descrito remetem ao mistério enunciado desde o título do poema. Outro aspecto a ser observado é que ao utilizar o verbo “ouço” em relação à chuva, refere-se ao sentido da audição, sendo algo além da sua vontade, diferente ao citar o cofre e utilizar o verbo “olhar”, algo voluntário destinado a observar algo. Do ponto de vista formal, observa-se o início do poema com formação de versos decassílabos em que a primeira e a segunda estrofe apresentam rima externa alternada indicando a dificuldade do poeta em abandonar a estética simbolista praticada em seus versos publicados anteriormente, conforme afirma Brito:

Nos poemas de Agenor Barbosa, por exemplo, pode-se notar uma certa timidez formal que o inibe de chegar a uma completa ruptura com os cânones acadêmicos: a rima é respeitada, a métrica não é integralmente ofendida, embora seja variada, e se bem que a poesia obedeça a um ritmo pessoal. (BRITO, 1997, p. 221)

Por outro lado, pode-se afirmar que o poeta assumiu a dimensão simbolista como uma herança, sendo algo que enriquece a poesia modernista. Em seguida, a segunda estrofe incorpora mais características ao cofre, primeiro reforça a ideia do antigo e assim temos um cofre: velho, de amaranto, opala, sândalo e dormente. Há a consciência de que tal objeto é mórbido, pois compara-o a um objeto fúnebre: “que guarda o aspecto de um caixão macabro.” A ideia da morte surge em um cenário noturno e misterioso aliado a um objeto antigo. É possível identificar um paradoxo no ato de abrir o cofre estabelecendo uma relação entre as

expressões “às vezes” e “religiosamente”. A primeira não se pode afirmar a frequência da ação, já a segunda atribui uma espécie de ritual que ocorre de forma precisa e constante.

O segundo quarteto encerra-se com uma ideia não terminada marcada pelo uso de reticências, no entanto o primeiro dístico retoma a ação de abrir o cofre e resgata o vínculo estabelecido com o passado de forma tão intensa que o objeto é capaz de materializar a revisitação a uma existência que não volta mais. Ao olhar o que se encontra dentro do cofre impulsiona as recordações de uma experiência já vivida, um instante introspectivo e de isolamento que revela “coisas mortas.” Tal pensamento é interrompido pelo verso seguinte “Um piano, na noite? Ouçamo-lo: é Beethoven...” A pergunta aponta para incerteza sobre a veracidade da descrição do fato, em seguida um esforço para identificar o som que vem de longe.

Na sequência mais uma quebra é atribuída à temática desenvolvida no poema trabalhando a ideia introspectiva e de isolamento no verso: “Ah! Mas será que esses criados não ouvem como batem as portas?”. Demonstra ainda a preocupação do poeta em reproduzir as inovações técnicas através da linguagem espontânea, conforma afirma Brito:

[...] algumas ‘novidades’ merecem destaque, como a interrupção do raciocínio lírico oferecida pelos versos entre parênteses e que aludem ao cotidiano na indagação apresentada de maneira coloquial[...] – situação versística esta que, contudo, permite ao poema manter, e de certo modo acentuar, a sua atmosfera de melancolia e de solidão e que lhe reforça mesmo o seu mistério poético[...]. (BRITO, 1997, p. 222)

A descontinuidade tem seguimento nos versos que compõe o fechamento do poema. É o momento que o eu lírico se volta para o ambiente externo transmitindo a ideia de volta à modernidade: asfalto, calçada, cais, amurada de um navio, miríades de luzes, mulheres que seus corpos vendem traduzem a imagem da cidade e da vida urbana. A ideia de existência vazia em virtude da solidão em que o eu lírico se mantém por estar preso ao passado pode ser relacionada ao verso “Passam mulheres que os seus corpos vendem...”. A venda dos corpos independente do conteúdo e dos sentimentos que carregam aponta uma forma de expressar um alívio imediato para uma angústia permanente.

O último verso está associado ao contexto de toda descrição realizada nos versos anteriores encerrando a ideia apresentada no título e sintetizando o sentimento de espanto através de uma entonação exclamativa. A interjeição “Cruzes!” remete a uma ideia cômica, conforme menciona Brito: “O final da poesia, apesar de o autor pretender ligado aos versos anteriores através da rima – luzes e cruzes –, desprende-se [...] como um recurso do poema-

piada, e é, não se discute, uma interferência prosística em discordância com o espírito da peça.” (BRITO, 1997, p. 222)

A leitura do poema se completa ao reunir todos os elementos apresentados para explorar seu conjunto e atribuir um sentido mais amplo. É um poema que expressa os dois momentos da história literária do poeta Agenor Barbosa: o Modernismo e sua herança simbolista. Iniciando pelo cenário no qual o poema foi constituído pode-se afirmar uma mistura das estéticas literárias, mas sua estrutura nos conduz ao movimento Modernista, sobretudo pela construção irregular, rompendo com a sintaxe e empregando o verso livre. O elemento simbolista surge na imagem do “velho cofre de amarantho e opala” explorando a dimensão fúnebre com o “aspecto de um caixão macabro”. O Simbolismo guardado como um cofre é conduzido pelo poeta e aberto “às vezes, religiosamente”. Agenor Barbosa revela que frequente e não esquece a estética simbolista ao compor seus versos. Assim, temos um poeta que se mostra modernista e decide experimentar essa nova estética sem se desligar da antiga. O ambiente interior representando dentro da sala e dentro do cofre simboliza um sentido metafórico para dentro do poeta expressando o aspecto introspectivo, no qual ocorre a lembrança e o resgate com seu vínculo simbolista. Já o ambiente externo representado pela chuva que desce o asfalto, a calçada semelhante a um cais, a imagem do navio e das miríades de luzes simbolizam a mudança exterior que conduz para a estética modernista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do percurso realizado pela análise da trajetória literária de Agenor Barbosa, verificamos as duas fases vividas pelo poeta. A primeira referente aos poemas publicados nas revistas *Vita*, *A vida de Minas* e *A Cigarra* no período entre 1914 e 1921 permitem situar seus versos em uma fase passadista, momento em que é possível identificar características da estética simbolista. O próprio poeta destacou seu contato com a formação simbolista nos primeiros passos da produção de seus versos e a admiração pelo poeta Alphonsus de Guimaraens, um dos principais representantes do Movimento Simbolista. É importante destacar que Agenor Barbosa afirma que não foi conduzido pelos “reclamos de um espírito irrequieto”, mas sim seguindo as suas próprias tendências. Em seguida, sua segunda fase revela uma produção distante da escrita produzida na primeira fase. Seus poemas publicados no jornal *Correio Paulistano* entre 1921 e 1924 revelam uma dimensão próxima a primeira fase do Movimento Modernista, momento em que é apresentado por Menotti del Picchia como “poeta futurista” e contribuiu para a realização da Semana de Arte Moderna ao recitar o poema “Pássaros de Aço”. Assim como fez ao falar do simbolismo, confirmou experimentar características modernistas ao estar entre os novos de São Paulo, mas negou ser futurista.

No artigo “Um poeta” publicado em 1921, Hélios informou que o livro *Poemas do amor e da vida*, de Agenor Barbosa seria publicado em breve, mas não sabemos se o livro chegou a ser publicado. Pela participação ativa do poeta nos periódicos da época, que inclusive divulgavam as obras recém publicadas, tudo leva a acreditar que o poeta não tornou pública a sua obra. A ausência de livro publicado pelo poeta torna a análise de seus versos um trabalho de investigação que busca responder indagações sobre sua vida e sua obra. A falta de uma obra também dificulta estabelecer a dimensão do seu trabalho, pois algumas publicações sabemos apenas da existência, mas não foi possível localizar, como é o caso de uma nota da revista *A cigarra* que só revelou posteriormente a autoria de uma produção não localizada do poeta intitulada “Senhorita Uruguaia”. Agenor Barbosa é chamado de poeta bissexto por Massaud Moisés, já nas afirmações de Plínio Salgado, o poeta apesar de não ter livro publicado possuía matéria para mais de um. Rebello e De Paula afirmam que a vida literária de Agenor Barbosa foi breve: “pode-se mesmo dizer que terminou antes de começar, visto que o poeta não publicou nenhum dos livros que prometeu” (REBELLHO; DE PAULA, 2020, p. 140), mas o material encontrado de forma dispersa aponta um rastro deixado pelo poeta que tem muito a nos revelar no contexto da literatura brasileira, ao relacionar a diversidade estética entre a primeira e a segunda fase de produção do poeta.

Agenor Barbosa, poeta nascido em 1896 em Montes Claros, passou grande parte da sua vida em São Paulo. Sua transferência de uma cidade interiorana para uma capital pode ser relacionada a uma busca de realização pessoal e artística. A esfera pessoal incluiu a sua formação no curso de Direito em 1924, bem como sua inserção no serviço público. Rubem Borba de Moraes afirmou que Agenor Barbosa almejava seguir carreira política e passou a publicar poemas seguindo as ideias de Menotti Del Picchia: “Esse jovem poeta, Agenor Barbosa, pretendia fazer carreira política, começando, como muitos, como redator do órgão do P.RP. Menotti meteu-lhe ideias na cabeça” (MORAES apud AMARAL, 1998, p. 307), mas sabemos que trajetória literária do poeta iniciou aos 17 anos em Minas Gerais, marcada pelo registro da sua publicação na revista *Vita* em 1913, antes da sua chegada a São Paulo. Em relação à esfera artística, podemos citar sua participação nos periódicos paulistas *Correio Paulistano*, *A cigarra* e *A vida moderna*, momento em que a cidade de São Paulo era apontada como o centro cultural do país daquela época. Segundo Nelson Vianna, em enquete realizada pela revista *Panóplia* o poeta Agenor Barbosa foi considerado um dos dez maiores poetas de São Paulo.

A ausência de uma obra escrita é um dos principais fatores que impossibilitou o autor ser reconhecido. Tal condição pode conduzir a uma classificação do Agenor Barbosa como um poeta menor. Levando em consideração os apontamentos realizados no ensaio “O que é poesia menor?” por T.S Eliot não deveríamos nos preocupar em responder essa pergunta, pois só o tempo será capaz de revelar tal resposta. Mais importante que isso é identificar se o poeta é autêntico ou não. Assim, ao analisar os poemas publicados nos periódicos constatamos a transição entre dois momentos da trajetória literária do poeta. O primeiro momento do poema, no qual se observa em seus versos uma dimensão simbolista. Em seguida, em sua produção literária posterior, em que é possível identificar uma ligação estética com a primeira fase do Modernismo no Brasil, mas mantendo características simbolistas. Identificamos aqui, a genuinidade da poesia de Agenor Barbosa.

No artigo “Reuniões Literárias”, publicado em 15 de março de 1921, Agenor Barbosa falou sobre o movimento editorial de São Paulo e a importância de realizar reuniões literárias para troca de experiências e destaca: “é verdade que o escritor paulista é, de ordinário, ‘o homem dos sete instrumentos’; isto, porém, não impede que lhe sobrem alguns minutos em que desejaria a aproximação dos seus irmãos de letras e artes.” (AGENOR, 1921, p. 1). Outro aspecto importante está na sua atuação como funcionário público que segundo Rabello e De Paula tal característica: “constituía parte do que hoje entendemos como poeta de gabinete, que dividia parte de seu tempo a atribuições oficiosas e, em outro momento, dedicava-se à

literatura.” (RABELLO; DE PAULA, 2020, p. 105-106). Tais fatos seriam respostas possíveis para a dificuldade em publicar o livro anunciado? Essa e outras questões abrem caminho para novas pesquisas, como a crônica publicada pelo jornalista Luis Nassif, em 12 de maio de 2017 no site “jornal grupo gente nova”, em que narrou suas conversas com Antônio Cândido. Em 1972, nos 50 anos da Semana de Arte Moderna, Luis Nassif procurou Antônio Cândido para obter dicas sobre algum fato ainda desconhecido sobre o evento, momento em que recebeu o nome de Agenor Barbosa e diz ter encontrado o poeta mineiro ainda vivo morando na Avenida Rebouças em São Paulo. Após a informação de Nelson Vianna em relação a aposentadoria do Agenor Barbosa em 1958, o relato do jornalista Luis Nassif passa a ser o registro mais antigo do poeta mineiro em vida, o qual estaria com 76 anos na época.

Desta maneira, este estudo proporcionou uma perspectiva mais ampliada sobre as publicações de Agenor Barbosa descrito por Menotti Del Picchia como: “uma tristeza mineira numa capa de garoa a sonhar com estrelas sob arcos voltaicos, entre o estridor argentário dos bondes da Light...” (HÉLIOS, 1921, p. 6). Ao identificar os poemas publicados na primeira fase de Agenor Barbosa características da estética Simbolista e ao apresentar o poeta em uma segunda fase, na qual o poeta publica poemas vanguardistas ligados a primeira fase do movimento Modernista, mas sem mantendo-se como um poeta de formação simbolista este estudo estabelece o resgate da trajetória literária de Agenor Barbosa, deixando o caminho aberto para novas pesquisas e estabelecendo a importância desse poeta no contexto da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

- A AVENIDA – O Projeto do Governo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ano XIII, n. 158, p. 1, 7 jun 1903.
- A CIGARRA, São Paulo, ano I, n. 1, 6 mar, 1914, s/p.
- A CIGARRA, São Paulo, ano IV, n. 65, 30 abr, 1917, s/p.
- A CIGARRA, São Paulo, ano VII, n. 137, 1 jun, 1920, s/p.
- A CIGARRA, São Paulo, ano X, n. 188, 15 jul, 1922, s/p.
- A CIGARRA, São Paulo, ano XI, n. 208, 15 mai, 1928, s/p.
- A CIGARRA, São Paulo, ano XIV, n. 294, 1 fev, 1927, s/p.
- A CIGARRA. São Paulo: [s.n], 1914-1929. Quinzenal. Não paginado.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Rua*. São Paulo: Martins, 1961.
- AMARAL, Aracy A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002.
- ANDRADE, Mário de. *Pauliceia Desvairada*. São Paulo: Novo Século, 2017.
- ANGELIM. *Uma viola rio abaixo*. Brasília: Thesaurus, 2014.
- A VIDA DE MINAS, Belo Horizonte, ano I, n. 2, 1 ago, 1915, s/p.
- A VIDA DE MINAS. Belo Horizonte: [s.n], 1915–1916. Quinzenal. Não paginado.
- A VIDA MODERNA, São Paulo, ano VI, n. 92, 7 set, 1911, s/p.
- A VIDA MODERNA, São Paulo, ano XVI, n. 374, 15 jan, 1920, s/p.
- A VIDA MODERNA, São Paulo, ano XX, n. 475, 9 mai, 1924, s/p.
- A VIDA MODERNA. São Paulo: [s.n], 1907 – 1926. Quinzenal. Não paginado.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

BARBOSA, Agenor. Aurora e Noite branca do Meu Sonho. *A cigarra*, São Paulo, ano VII, n. 144, 15 set; 1920, s/p.

BARBOSA, Agenor. Canto Real da Estrada de Rodagem. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 20.771, 30 abr; 1921, p. 3.

BARBOSA, Agenor. Da Legenda do Amor e da Vida. *Vita*, Belo Horizonte, 1913, s/p.

BARBOSA, Agenor. De Ícaro. *A vida de Minas*, Belo Horizonte, n.12, 1 set; 1915, s/p.

BARBOSA, Agenor. Noite. *A cigarra*, São Paulo, ano VII, n. 143, 1 set; 1920, s/p.

BARBOSA, Agenor. No S. Francisco. *Vita*, Belo Horizonte, ano I, n. 13, 6 jun; 1914, s/p.

BARBOSA, Agenor. Os novos. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 20.784, 14 mai; 1921, p. 1.

BARBOSA, Agenor. O Que Eu Vi Nessa Noite. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 20.771, 30 abr; 1921, p. 3.

BARBOSA, Agenor. Pelo outono de Bruges. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, n. 37, 12 set; 1914, s/p.

BARBOSA, Agenor. Reuniões Literárias. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 20.727, 15 mar; 1921, p. 1.

BARBOSA, Agenor. Ritmos Suaves. *A Cigarra*, São Paulo, ano VII, n. 144, 15 set; 1920, s/p.

BARBOSA, Agenor. Soneto. *Vita*, Belo Horizonte, ano II, n. 17, 7 set; 1914, s/p.

BARBOSA, Agenor. Vida Boêmia. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 21.814, 30 mar; 1921, p. 5.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BERNARDINI, Aurora F. (org). *O Futurismo Italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BILAC, Olavo. Crônica. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XXXI, n. 323, 19 nov 1905, p. 3

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro: antecedentes da semana de Arte Moderna*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

BRITO, M. da S. Marinetti em São Paulo. *Literatura e Sociedade*, [S. l.], v. 9, n. 7, p. 332-336, 2004. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i7p332-336. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25431>. Acesso em: 10 fev. 2021.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHEVALIER, Jean; GHEEBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*: Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, n. 14698, 14 jul, 1904, p. 1

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, n. 21039, 29 jan, 1922, p. 5

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, n. 21910, 6 jul, 1924, p. 1

CORREIO PAULISTANO, São Paulo, n. 21911, 29 jul, 1924, p. 1

CORSO NA AVENIDA. *Correio Paulistano*. São Paulo, n. 18737, p. 4, 13 set 1915.

COUTINHO, Afrânio. *Literatura no Brasil: era realista era de transição*. São Paulo: Global, 2002.

DANON, Diana Dorothea; TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: "Belle Époque": desenhos Diana Dorathèa Danon; textos Benedito Lima de Toledo*. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 2010.

DEL PICCHIA, Menotti. Arte Moderna: A conferência do Dr. Menotti Del Picchia no Municipal. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 21.058, 17 fev; 1922, p. 2.

DETALONDE, E. Correspondência de Fradique Manso. *A vida de minas*, Belo Horizonte, ano I, n. 04, 1 set, 1915, s/p.

FRITZ. Quadras. *Vita*, Belo Horizonte, ano I, n. 02, 7 nov; 1913, s/p.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons e Ritmos*. São Paulo: Ática, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo: uma revolução poética*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2016.

GONÇALVES, Marcos Augusto. *1922: a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUIMARAENS, Alphonsus de. Soneto do aroma. In: *Alphonsus de Guimaraens: poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1973, p. 100.

HASTINGS, Max. *Catástofre -1914: a Europa vai à guerra*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

HÉLIOS. Futurismo. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 20.630, 6 dez; 1920, p. 3.

HÉLIOS. Maravalhas: futurismo sensacional. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 20.966, 16 nov; 1921, p. 6.

HÉLIOS. Semana de Arte Moderna. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 21.048, 7 fev; 1922, p. 5.

HÉLIOS. Um poeta. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 20.771, 30 abr; 1921, p. 5.

HOLANDA, Sergio Buarque. O Futurismo Paulista. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 50, 10 dez; 1921, s/p.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

LA ESFERA. *A vida de Minas*. Belo Horizonte, ano I, n. 3, s/p, 15 ago 1915.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MOREYRA, Álvaro. *As amargas, não... (lembranças)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, v.1, 1987.

NAVA, Pedro. *Beira Mar*. São Paulo: Ateliê Editorial: Giordano, 2003.

NOTAS. *Correio Paulistano*. São Paulo, n. 16.643, 5 dez, 1909, p. 2.

O CARNAVAL. *A cigarra*. São Paulo, ano VIII, n. 152, s/p, 15 jan 1921.

O'DONNELL, Julia. *De olho na rua: a cidade de João do Rio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

O MALHO. *A Gloriosa cidade de Bruges*. Rio de Janeiro, ano XVII, nº 843, 9 nov, 1918, s/p.

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

PACHECO, Nelise Pereira da Silva; TEIXEIRA, Marcos Vinícius. *A Poesia de Agenor Barbosa nas Revistas Vita e A vida de Minas*. In: VII SEMANA DE LETRAS UEMS, 2017, Mato Grosso do Sul. Anais eletrônicos. Disponível em: http://eventos.sistemas.uems.br/assets/uploads/eventos/d5bc482d21d1b74ecbb627ed049a96a4/anais/1_2017-08-15_11-21-24.pdf. Acesso em: 20 set. 2020.

PACHECO, Nelise Pereira da Silva. *Entre o Simbolismo e o Modernismo: a poética de Agenor Barbosa*. In: XVI CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC, 2019, Brasília. Anais eletrônicos. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2019_1576867520.pdf. Acesso em 20 set. 2020.

PACHECO, Nelise Pereira da Silva. *Entre o Simbolismo e o Modernismo: a poética de Agenor Barbosa*. In: CADERNOS DO SEDIA – SEMINÁRIO DE DISSERTAÇÕES EM ANDAMENTO - UEMS, 2020, Mato Grosso do Sul. Anais eletrônicos. Disponível em: <https://anaisonline.uems.br/index.php/sedia/article/view/7022/6877>. Acesso em 20 set. 2020.

PASINI, L. A Semana de 22 e a Poesia: contradições e desdobramentos. *Remate de Males*, Campinas, SP, v. 33, n. 1-2, p. 191–210, 2015. DOI: 10.20396/remate.v33i1-2.8636452. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636452>. Acesso em: 5 jan. 2021.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

PICOLINO, D. O Chat Noir. *Fon Fon*, Rio de Janeiro, ano II, n. 4, 18 jan, 1908, s/p.

PIRES, Aurélio. Um aniversário. *A vida de Minas*, Belo Horizonte, ano I, n. 10, 25 dez, 1915, s/p.

PUBLICAÇÕES. *Correio Paulistano*. São Paulo, n 18397, p. 4, 5 out 1914.

REBELLO, Ivana Ferrante; DE PAULA, Fabiano Lopes. *Uma tristeza mineira numa capa de garoa: Agenor Barbosa: um poeta mineiro na Semana de Arte Moderna*. Belo Horizonte: Ramallete, 2020.

REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. Belo Horizonte: ABL, ano 83, v.xxxviii, out.-dez. 2005. Trimestral.

REVISTA DA ACADEMIA MINEIRA DE LETRAS. Belo Horizonte: ABL, ano 86, v.xli, jul.-set. 2006. Trimestral.

RIOS, A. M. D. L. A grande avenida. *O Paiz*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 6805, 27 maio 1905, p.1.

SEMANA DE ARTE MODERNA. *Correio Paulistano*. São Paulo, n. 21.039, p. 5, 29 jan 1922.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SEMANA DE ARTE. *Correio Paulistano*. São Paulo, n. 21039, p. 5, 29 de janeiro de 1922.

SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil v.3: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Cruz e. *Broquéis*. Rio de Janeiro: Magalhães & C^a Editores, 1893.

SPORTMAN. São Paulo: [s.n.], ano 2, n. 24, 17 set. 1907.

TEATRO MUNICIPAL. *Correio Paulistano*. São Paulo, n. 17286, p. 3, 13 set 1911.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

TELLES, Felix. Pilherias. *Vita*, Belo Horizonte, ano I, n. 3, 11 out, 1913, s/p.

VIANNA, Nelson. *Efemérides Montesclarenses – 1707-1962*. Rio de Janeiro: Irmão Pongetti Editores, 1964.

VITA, Belo Horizonte, ano I, n. 2, 7 set, 1913, s/p.

VITA. Belo Horizonte: [s.n], 1913-1915. Mensal. Não paginado.

WERNECK, Humberto. *O desatino da rapaziada*: jornalistas e escritores em Minas Gerais (1920-1970). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.