

Angélica, rosa e fogo: Afrânio Peixoto em cena literária finissecular

Armando Gens¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo: A cena literária brasileira do final do século XIX está povoada de escritores que, de posse de suas específicas máscaras literárias, inventaram e deram vida a personas que desafiavam não só o academicismo vigente mas também valores e tradições da burguesia, através da ativação de um conjunto de recursos e práticas que incluía deslocamentos, atitudes extremadas, indumentárias excêntricas, ações paradoxais, experimentos poéticos, artefatos industriais, *performances*, entre outras possibilidades, para fazer valer a conhecida fórmula — *épater les bourgeois* — comumente atribuída a Charles Baudelaire. Partindo de tal contexto finissecular, este artigo tem como principal objetivo reapresentar, por meio da evocação de imagens — fotográfica e verbal —, a figura de Júlio Afrânio, pseudônimo do acadêmico Afrânio Peixoto. Em uma atuação marcada por exotismos, extravagâncias e excentricidades, o escritor, ainda jovem, faz sua estreia no final do século XIX, com uma obra polêmica do ponto de vista gráfico e textual, intitulada *Rosa Mística*. Contudo, ao escoar do tempo, as relações entre o autor e sua obra serão passadas a limpo, o que irá promover áreas de tensão entre passado e presente, entre permanência e efemeridade da obra literária, entre escritor e máscara literária. Em resumo, este artigo coloca em debate as referidas áreas de tensão, a fim de contribuir para a formação de um “museu imaginário” da cena literária brasileira do final do século XIX, exibindo imagens confinadas em acervos, arquivos e relatos da vida literária.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Excentricidades literárias. Museu imaginário.

1. Arrumando as peças da memória literária

Antes de recompor a cena literária finissecular na qual Afrânio Peixoto atua como exótico, há certas questões a serem propostas, tais como: as obras literárias são eternas? Estão fadadas ao desaparecimento? Em que espaços são elas sepultadas ou expostas como raridades? Será, inicialmente, no clássico texto de Theodor W. Adorno (1903-1969) intitulado “Museu Valéry Proust” (1998, p.173-85) que se obterá uma base genérica para responder às indagações já apresentadas. Neste texto, escrito em 1953, o pensador diz que

A expressão “museal” possui na língua alemã uma coloração desagradável. Ela designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela USP e Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Formação de Professores da UERJ. Desenvolve pesquisa sobre Livros de poemas ilustrados. É membro do GT Teoria do Texto Poético, da ANPOLL. E-mail: armandogens@uol.com.br.

motivos históricos que por necessidade do presente. Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor do mercado não deixa lugar para a felicidade. Mas mesmo assim esta felicidade depende dos museus (ADORNO, 1998, p. 173).

Embora Theodor Adorno refira-se às artes plásticas, em campo literário o tratamento concedido a determinadas obras literárias não difere muito daquele que se concede à pintura e à escultura nos museus. Reunidas em bibliotecas públicas e privadas, acondicionadas em setores destinados a raridades, obras literárias deixam de circular e são apenas mantidas como raridade e conservadas como patrimônio de uma época, como acontece, por exemplo, em um tipo de museu literário², onde se estocam e acumulam primeiras edições, volumes autografados, livros impressos de forma artesanal com requintada tipografia.

A partir deste ponto, intencionalmente descarta-se o estudo de Adorno baseado nas posições divergentes assumidas por Paul Valéry (1871-1945) e Marcel Proust (1871-1922) a respeito dos museus e das obras de arte (pintura e escultura) que estes espaços abrigam, porque interessa, de início, à natureza da indagação colocar em debate a ideia de museu literário. Entender as dinâmicas do museu literário pressupõe reconhecer que muitas obras do passado ficam à mercê do isolamento, da conservação, nem sempre cuidadosa, dos materiais de baixa qualidade empregados na fabricação de livros, dos protocolos de acesso, da aplicação dúbia de critérios de raridade e de seleção e organização de arquivos, da ocasional desordem dos catálogos, das formas inadequadas de estocagem e das pragas que afetam a “saúde” dos livros.

Mas, sobretudo, há um grande risco para as obras literárias do passado. Um risco que evoca uma forma de punição empregada na antiga Grécia. A sentença era escrita na superfície dura das carapaças das ostras e ficou conhecida por ostracismo. Assim, há inúmeras obras literárias que caem no esquecimento, porque leitores, críticos e pesquisadores as abandonam por diferentes motivos que englobam estilo, dificuldade de acesso, impedimentos legais para reprodução, direitos de autoria, estado de conservação, entre outros. Deste rol, participam as obras literárias que, por deliberação do autor ou não, correm o risco de serem esquecidas em arquivos individuais ou coletivos, sendo então incluídas no índice de “mortalidade dos

²Aqui o sentido difere da Casa-museu, pois este tipo de museu tem como proposta preservar, promover e difundir um espaço habitado por um artista e sua respectiva obra, contando com um acervo que engloba obras de arte, mobiliário, biblioteca pessoal, objetos de decoração, como a casa de Guilherme de Almeida (1890-1969), situada em São Paulo, na Rua Macapá, n. 187, ou o apartamento de Alexandre Pushkin (1799-1837) em São Petersburgo, localizado em C/UI.Nab. Nakarova, 8.

artefatos” (1988, p. 177), como já anteviram Proust e Valéry, de acordo com Theodor Adorno, em “Museu Valéry Proust”. Assim, não deixar rastros pode inviabilizar a recomposição de trajetos e histórias de obras literárias, evidenciando uma atitude radical contra a lembrança, contra a possibilidade de as obras serem reapresentadas em outro tempo que não aquele em que foram produzidas: o tempo original.

O esquecimento — como resíduo de sentenças escritas na concha de ostras (exílio) — investe em quadros axiológicos que se regulam pela depreciação e pelo despreço como forma de ativar o caráter seletivo e excludente da lembrança, o que não significa que o que é desprezível, vil, torturante e até ignóbil deva ser esquecido, pois, de acordo com Tzvetan Todorov (1939), “O passado histórico, tanto quanto a ordem da natureza, não tem sentido em si mesmo nem segrega sozinho qualquer valor; num e outro caso, sentido e valor lhes vêm dos sujeitos humanos que os interrogam e avaliam” (2002, p. 207). Por isso, ao pensar o conceito de museu literário, não se pode apenas compreendê-lo como um cofre forte de bibliotecas especializadas, mas também aproximá-lo do vasto conjunto de obras literárias que estão sepultadas em diferentes formas de acervo que restringem a circulação/manuseio/leitura dos bens que constituem o patrimônio literário brasileiro, geralmente constituído por objetos raros por isso intocáveis, e, assim sendo, o acesso a eles pode ficar condicionado ao poder, à distinção e ao controle de uma minoria cultural.

Sem dúvida, a dinamização do museu literário pode se apresentar como um obstáculo aos que estudam os bens culturais do passado, uma vez que o culto ao contemporâneo chega ao seu ápice e cria uma espécie de rejeição ao que foi produzido no passado, porque dá prioridade aos atos de musealizar as produções do presente, conforme destacou Andreas Huyssen (1942): “A arte contemporânea chega aos museus como uma produção massiva, e o próprio museu é entregue à rede pós-moderna e ao mundo dos espetáculos” (1997, p. 236). E assim as obras do passado tornam-se representações simbólicas da morte, enquanto as que foram produzidas no aqui e no agora são consideradas vivas. Contudo, a intenção não visa a incensar a sacralidade do passado e tampouco avivar a crença de que o passado possa “revelar o sentido desse presente” (TODOROV, 2002, p. 206), porém, acredita-se em uma possível reencenação do passado literário — quando a memória não se deixa guiar por cânones aferrolhados ou pelos parâmetros da indústria cultural — para promover a vivificação da memória literária.

Sobre a possibilidade de reencenação, cabe muito oportunamente fazer referência à

preocupante fúria dos que, na primeira década do século XXI, desejaram, através de ações anacrônicas, descaracterizar obras do passado impondo a elas versões politicamente corretas³. Tratava-se de tipo de intervenção que acentua o cacoete de ler o passado com o intuito de apagar-lhe as marcas, operando uma espécie de revisão pedagogizante, conforme ocorreu com a produção de Monteiro Lobato (1882-1948), com a finalidade de alterar o passado literário para fazer uma espécie de “delação póstuma” (Todorov, 2002, p. 226) e de restauro que excluiu as marcas do tempo histórico, como técnica de rejuvenescimento e de “limpeza” do que poderia, no tempo presente, soar inadequado ou impróprio nos textos literários.

É possível que este artigo seja censurado pelo fetichismo e pela encenação que a análise do passado literário pode suscitar, mas não será repreendido por rejuvenescer uma obra do passado, já que também se apoia nas concepções básicas de “museu imaginário”, de Andre Malraux (1901-1976), pois conforme advertiu Christine Ferreira Azzi, em *Entre a arte e ação: cultura, museu e patrimônio*,

Embora o escritor não apresente uma definição objetiva do termo, a noção de museu imaginário evoca a ideia um espaço simbólico habitado por reproduções das grandes obras de arte, configurando um catálogo criado a partir da memória pessoal, composto por acervo construído individualmente. Na medida em que se coloca como lugar em construção, o museu imaginário estabelece a relação entre obra de arte e reprodução técnica, permitindo a seu “curador” ferramentas de seleção e de intervenção (AZZI, 2010, p. 57).

Mais uma vez, se propõe um desvio do curso que conduz ao campo das artes plásticas para o literário. Para explicar a alteração de rota, é necessário esclarecer que este artigo é parte de um projeto maior desenvolvido desde 1994 que ambiciona a elaboração de um “museu imaginário” de obras da literatura brasileira, utilizando-se da fotografia para democratizar imagens e colocar em circulação livros considerados raros. Guardadas as devidas proporções, o projeto se inspira nos “imensos catálogos e inventários com” descrições, ilustrações de monumentos e objetos, configurando um verdadeiro “museu de papel”, e que, segundo Christine Ferreira Azzi, “pode-se pensar, estaria na origem do conceito do museu imaginário desenvolvido por Malraux” (AZZI, 2010, p. 31).

Ainda com a intenção de justificar o desvio de rota, recorre-se a um texto de Edson Rosa intitulado “O museu imaginário e a difusão da cultura”, porque as palavras do respeitado pesquisador podem validar a ideia aqui defendida, uma vez que, segundo ele,

temos o privilégio de conhecer, graças à técnica, mais do que as civilizações passadas puderam ver, tudo aquilo que, além de distante no espaço e no

³ Como exemplo, atualizações de obras de Monteiro Lobato destinadas à infância.

tempo, é intransportável, tudo aquilo que nem mesmo os grandes museus podem adquirir. O museu imaginário abole, assim, as fronteiras espaço-temporais e faz com que as artes plásticas escapem a uma circunscrição física que lhes atribuiria uma nacionalidade redutora. Torna-as atópicas e atemporais, possíveis em diversos espaços e em momentos diversos (ROSA, 2000, s/n).

Deslocando o pensamento de Edson Rosa, antecipa-se que a proposta deste artigo transporta o livro *Rosa Mística*, de Júlio Afrânio (Afrânio Peixoto (1876-1947)) para a cena contemporânea. Extrapolando as fronteiras temporais e espaciais, reapresenta-se o livro-objeto convertido em imagem fotográfica. Assim, o objeto livro, tornando-se uma ilustração, faz-se acompanhar de descrições que guardam semelhanças com as que comparecem aos catálogos de antiquário. Ao exibir *Rosa Mística* no contexto contemporâneo como objeto do acervo de um museu que só existe “no papel” e cuja “ação mais profunda assenta na relação com a morte” (MALRAUX, 2011, p. 251), busca-se ver na fotografia da obra o que ela comunica a respeito da cena literária do final do século XIX, entendendo que, enquanto elevada à categoria de ilustração, *Rosa Mística* deixa de ser um objeto (por mais que pareça contraditório!) para ser a “voz” (MALRAUX, 2010, p. 252) de um escritor que expressa o canto dos deslocados.

2. Tirando o chapéu: excentricidades de um jovem poeta

O interesse em recuperar os percursos realizados pela categoria “homens de letras” conduz à incursão em espaços pelos quais a categoria transitara entre 1870 e 1900, ora em busca da exposição ora à procura de recolhimento, mas sem descuidar do compromisso com a disseminação de cultura. Dessa perspectiva, seria válido nomear tais espaços como estufas culturais; lugares em que a cena literária teria curso e de onde partiriam ações objetivas que fragilizavam as defesas de um tipo de concepção estética que parecia proteger a literatura da interferência da materialidade, do interesse imediato e terreal, das relações comerciais, da química do sucesso e do fracasso e das estratégias de sedução de público.

Tais espaços, permeados que foram pelos valores materiais, além de serem importantes para a construção da memória literária de um povo, permitem compreender as dinâmicas da vida dos homens de letras – categoria que pleiteava reconhecimento nas camadas sociais, mas que não evitava uma dose de transgressão. Homens de letras, de modo geral, apresentavam-se como seres urbanos e espriavam-se pelas cidades, no afã de se fixarem como escritores, o

que quase nunca se concretizava sem dificuldades. Colocando em prática a máxima latina que prescreve *Esse est percipi*, realizavam manobras para viabilizar a execução do almejado projeto assim como acionavam uma variada gama de recursos para conquistar visibilidade no cenário das letras nacionais, culminando com a instalação do escritor no *fauteuil* acadêmico.

Se existir tinha como condição ser visto, roupas, gestos, atitudes, perfis em páginas de revistas, jornais, antologias, *performances* em espaços públicos contribuíram, sobremaneira, para manter em circulação escritores cujas imagens podem ser vistas em bibliotecas ou em logradouros públicos, porque imortalizados foram em metal, pedra ou papel. De certo ângulo, o investimento em tornar-se visível, através da luta por um espaço nas letras nacionais, era alimentado pela ansiada eternidade: um ideal de permanência na memória literária. Porém, muitos escritores tiveram suas imagens desvanecidas com o passar dos tempos, ficando, então, invisíveis ou ilegíveis, a despeito de todo empenho aplicado para vencer o tempo e escapar do esquecimento.

Entre os muitos recursos empregados para alcançar a visibilidade, destaca-se o visual excêntrico como expressão materializada de atitudes contestatórias e cuja intenção primeira pretende, apenas, abalar estruturas provincianas que ordenavam e padronizavam o engessado código de comportamento sociocultural do Brasil finissecular. Por isso, Afrânio Peixoto, quando aluno da Faculdade de Medicina da Bahia, cansado da invisibilidade acarretada pela padronização e levado pelo desejo de se tornar uma pessoa conhecida, não poupou recursos para chamar a atenção sobre si. Em entrevista a Homero Senna (1919-2004), o poeta, romancista e professor confessa:

[...] e para escandalizar o honesto público, que fazia eu? Numa época de respeitabilidade e de costumes rígidos, no qual até mesmos os moços usavam apenas roupas escuras e graves, como sobrecasacas e fraques, e numa cidade provinciana, eu alarmava as populações saindo sem chapéu. (...) Mas andar sem chapéu não bastava. Então resolvi passar a trazer sempre em uma das mãos um lenço branco amarrotado e na outra uma flor, ou mais precisamente, uma angélica...Assim, e com o cabelo muito untado de cosmético e repartido ao meio, à maneira dos pré-rafaelistas, é que passeava pelas ruas de muito amada Bahia. (SENNA, 1996, p.77)

Antes de ser futilidade, a indumentária pode conter várias mensagens, tornando visíveis umas tantas informações de diferentes ordens. Entre outras possibilidades, a maneira de se vestir pode revelar uma atitude diante da vida, uma ideologia, um capricho, uma maneira de ser no mundo, uma contestação, ou ainda, um jogo para denunciar a estreiteza do conservadorismo. No caso de Afrânio Peixoto, a indumentária não visava apenas a escandalizar o código provinciano mas também já demonstrava o quão pequeno e incipiente

era para o jovem o contexto no qual estava inserido. O vestuário era a expressão da diferença insinuando-se nos quadros homogeneizadores da burguesia ascendente.

Não se pode deixar de analisar a composição da indumentária usada por Afrânio Peixoto em uma Bahia de fim de século XIX. Pelas palavras do escritor, o visual fazia uma citação ao modelo de pintor pertencente a um grupo artístico, fundado em 1848 por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): Pré-rafaelitas. Tratava-se de um grupo que também criava figurinos menos sisudos para as figuras femininas retratadas em suas pinturas e que logo deixaram as telas para ocuparem as vitrines dos magazines: viraram moda. O visual escolhido por Afrânio Peixoto mantém pontos de contato com o de Rossetti, modelado pelo figurino romântico.

Tirar o chapéu, antes de ser uma expressão para designar reverência, admiração e homenagem, representou para o jovem Afrânio Peixoto um ato de rebeldia que interpelava o poder, a hierarquia e a distinção social:

Numa época de respeitabilidade e de costumes rígidos, na qual até mesmo os moços usavam apenas roupas escuras e graves, como sobrecasacas e fraques, e numa cidade provinciana, eu alarmava as populações saindo à rua sem chapéu (SENNA, 1996, p. 77).

O certo é que o visual de Afrânio Peixoto, de acordo com a descrição que ele apresenta na entrevista concedida a Homero Senna, oscila entre o grave, o melancólico, o cômico, o fantasmal, o gótico; expressão de uma grande vontade de se distinguir, de chocar socialmente e de marcar uma opção existencial fora dos quadros preestabelecidos. Em especial o “lenço branco” e a “flor”— angélica — se apresentam como símbolos a que se podem atribuir as seguintes interpretações: o “lenço branco amarrotado em uma das mãos” sugere um antigo jogo amoroso, um estar à disposição das mulheres, enquanto a “angélica”, flor branca, representaria a pureza mas também uma proteção para afastar os maus espíritos, as doenças e morte, pois assim, entre outros usos, estas eram algumas de propriedades da flor na Idade Média.

Em resumo, o visual de Afrânio Peixoto, quando ainda se nomeava Julio Afrânio, combina símbolo místico — “angélica” — a um artefato utilizado em jogos amorosos — “o lenço” — como elementos afirmadores de uma identidade contraditória que deseja afrontar o presente com símbolos do passado; por isso, irremediavelmente moderna por se localizar no entroncamento entre renovação e tradição. Como não é possível ter certeza absoluta sobre a simbologia dos adereços utilizados por Afrânio Peixoto, é ainda possível supor que “lenço” e

“angélica” podem ter sido motivados pela leitura de obras literárias, assim como o modo de pentear o cabelo repartido ao meio fora uma referência aos Pré-rafaelitas. Não é difícil, pois, criar redes de sentido com o lenço amarrotado que Otelo lança ao chão; ou mesmo o lenço de Leonor de Mendonça, no drama de Gonçalves Dias; e angélica/Angélica, com o jogo semântico proposto no soneto de Gregório de Matos, já que, em muitos casos, as atitudes e os figurinos decorriam das experiências de leitura, como bem sugere a importância da obra de Henri Murger (1822-1861), intitulada *Scènes de la Vie de Bohème* (1847) na cena finissecular brasileira, por disseminar padrões do comportamento boêmio, em especial, entre os homens de letras.

3. Imprimindo em Leipzig: as extravagâncias de *Rosa Mística*

Afrânio Peixoto, na entrevista que concedeu a Homero Senna, em 20 de maio de 1945, ao rememorar o início de sua carreira de escritor, relata que

foi para chamar ainda mais atenção (...) sobre o jovem Júlio Afrânio (que era como eu me assinava naquele tempo), que resolvi aparecer também em livro. Imaginei, então uma outra coisa bizarra, fora do comum, que estivesse de acordo com o meu lenço amarelado na mão esquerda e a Angélica na mão direita.

[...]

– Foi a *Rosa Mística*, um drama em cinco atos luxuosamente impresso em Leipzig, com a cor para cada ato: Rosa para o primeiro, vermelho para o segundo, azul para o terceiro, roxo para o quarto e negro para o quinto. O livro, porém, não pretendia escandalizar apenas pelo aspecto externo, mas também pelo conteúdo. Trata-se de uma história de um pai que mata a filha para que esta não se conspurque com o amor... pregava, portanto, a extinção da espécie humana. Dei a edição, de graça, ao maior livreiro de Salvador que, não querendo aceitá-la gratuitamente, em troca me ofereceu os dois volumes do dicionário de Cândido de Figueiredo, que tinham acabado de aparecer e custavam naquela época, uns mil-réis. *Rosa Mística* ficará-me por conto e seiscentos. Como negócio, não era bom. Mas eu lá queria saber de negócios? Eu queria era divertir-me com o burguês. (SENNA, 1996, p.78).

De acordo com o depoimento de Afrânio Peixoto, *Rosa Mística* (Fig. 1) foi uma obra pensada para escandalizar tanto do ponto de vista temático quanto do gráfico. Tal atitude refletia um comportamento típico entre escritores finisseculares, pois, como ressalta Brito Broca (1903-1961), em *A vida literária no Brasil – 1900*, os simbolistas, em nome da distinção, “se sentiam impelidos, igualmente, a extravagâncias de editarem livros com formato e aspecto gráfico diferente dos outros” (BROCA, 1975, p. 128-29). No entanto, Brito Broca, no artigo “Em louvor aos livros” publicado nas páginas de *A Gazeta*, em 19/11/1951, também confessou “não compreender num intelectual esse desinteresse pelo livro como objeto, pois quem ama a essência não pode deixar de amar, ao menos um pouco, o frasco que

a contém”, advertia que a admiração pelo frasco deveria ser moderada, caso contrário, o livro passaria a ser mero “ornamento de residências faustosas, o livro transformado em enfeite, abastardando-se nesse realce material seu grande papel espiritual” (BROCA, 1993, p. 24). Enfim, se as palavras do crítico reclamam por moderação e sensatez, elas também já atribuem importância ao *design* na fabricação do livro.

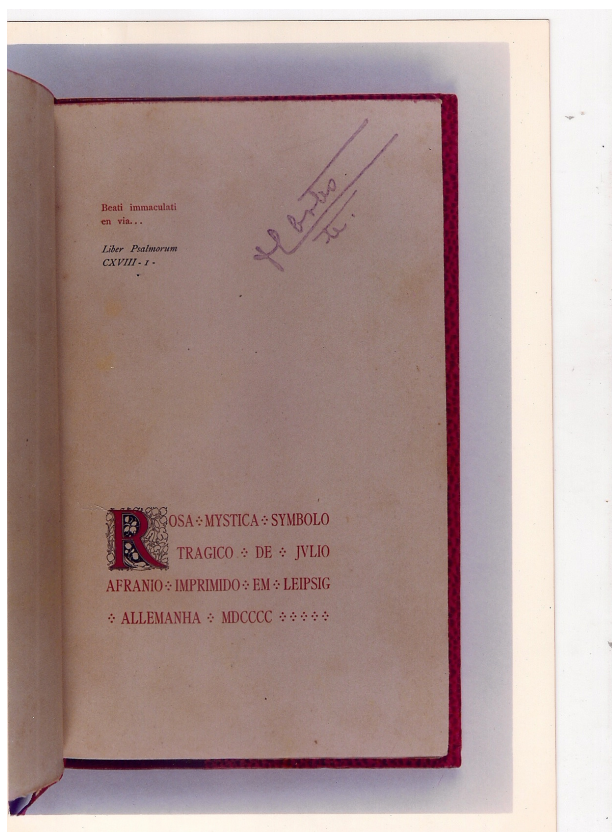


Figura 1.⁴ Um livro extravagante.

No que diz respeito ao projeto gráfico de *Rosa Mística* (Fig. 1), vê-se, de relance, que a ele se impõe uma fatura arcaizante, primeiro pela presença da letrina, uma vez que a letra inicial tinha um lugar de destaque na ilustração dos códices da Idade Média, podendo ser ornamento e também conjugar significados simbólicos, diferenciando-se da capitular. De fato, a letra inicial de “Rosa” recupera a letrina e investe na cor vermelha em franca evocação aos costumes de os iluminadores, na Antiguidade, pintarem com a referida cor apenas a primeira letra do texto. Também é relevante notar a diagramação da folha de rosto: a epígrafe está

⁴ Fotografia realizada por Gilson de Sousa. O exemplar fotografado pertence à coleção particular do poeta e acadêmico Antônio Carlos Secchin.

posicionada no alto do canto esquerdo da página, enquanto, deslocados para centro da parte inferior da página, encontram-se título e subtítulo da obra, nome do autor, local de impressão e data a formarem um único bloco. Enfim, a imagem global do objeto suscita a correlação com antigos missais e livros de hora.

É claro que jovem Júlio Afrânio não estava interessado em moderação, como bem atestam as suas declarações a Homero Senna. A fatura arcaizante já cumpre em parte o desejo de distinção que se acirra no emprego de uma cartela de cores variadas para a impressão dos cinco atos de sua tragédia. Tal variedade cria tonalidades que marcam o desenvolvimento da ação dramática, já que, para o último ato, empregou-se tinta preta, marcando cromaticamente o sentimento de luto a ser vivido pelo pai.

Se o projeto do escritor em desafiar a ordem burguesa, evidenciando querer afirmar-se pela diferença e pela dissidência, teve resposta imediata, as consequências deste projeto só foram aquilatadas tempos depois. Por isso, em 1914, no exemplar que se encontra no acervo da Academia Brasileira de Letras, Afrânio Peixoto, já tendo se descartado da máscara de Júlio Afrânio, escreveu, na página 11: “Incorrigível. Só o fogo”. A anotação curta e categórica deixa muito claro que Afrânio Peixoto renegou a obra de Júlio Afrânio. O gesto iconoclasta parte do escritor em sua maturidade literária. A sentença escrita de próprio punho decreta a destruição da obra, condenada a arder no fogo simbólico (uma queima tipicamente retórica para o que não tem remédio, consolo ou solução) do arrependimento, da recusa e da rejeição. Ao determinar uma sentença para a sua obra literária, o autor busca se eximir de qualquer cobrança futura através da quitação da dívida contraída em nome da distinção e da diferença. Por isso, o criador, contradizendo a tradição, volta-se contra a criatura na qualidade de crítico implacável e propõe a “a morte da obra”. Contudo, a despeito da vontade do autor, a obra prossegue em seu curso de vida e morte, pois não há mais controle sobre a divulgação.

Rosa Mística desde o seu aparecimento na cena literária trouxe preocupações para o seu autor, como se pode constatar no texto impresso em uma pequena faixa de papel — à feição de errata— fixada após a folha de rosto. Medindo, aproximadamente, 11 cm x 3 cm, a faixa situa-se na cabeceira da página (Fig. 2), com as seguintes observações: “Impressa distante dos carinhos do autor, Rosa Mística (sic) nodoou-se de imperfeições várias de pontuação, inversões pronominais, trocas de letras e erros outros, [...] para as quais se suplica a indulgência do leitor” (AFRÂNIO, 1900, p. 1).

A nota apensa ao exemplar, pela linguagem que lhe dá forma, reveste-se de um tom religioso assumido pelo autor diante do livro e do leitor. Para Afrânio Peixoto, os erros gramaticais e as gralhas contidos na edição de sua obra são tratados como danos morais, como máculas que lhe sujavam o texto e denegriam-lhe a imagem de escritor, deixando muito claro as relações de afinidades entre gramática e moral, entre incorreção gramatical e pecado. Por isso, clama por “indulgência”.

Atentando para as desculpas que o autor de *Rosa Mística* dá ao público, toma-se conhecimentos dos problemas com que um autor tinha que se defrontar quando o livro era impresso fora do alcance de seus olhos. Sem condições de proceder a uma revisão acurada, o livro vinha a lume com toda a sorte de imperfeições, colocando o escritor numa posição muito delicada, na medida em que tais imperfeições revelassem as dificuldades do escritor em lidar com a própria língua. É bem provável que os tantos erros não fossem apenas da responsabilidade do gráfico, se se levar em consideração que *Rosa Mística* era o primeiro livro do autor, ou seja, uma produção da sua mocidade e vem daí que as imperfeições bem poderiam ser consideradas como deslizes da mocidade, mas isto é apenas especulação.

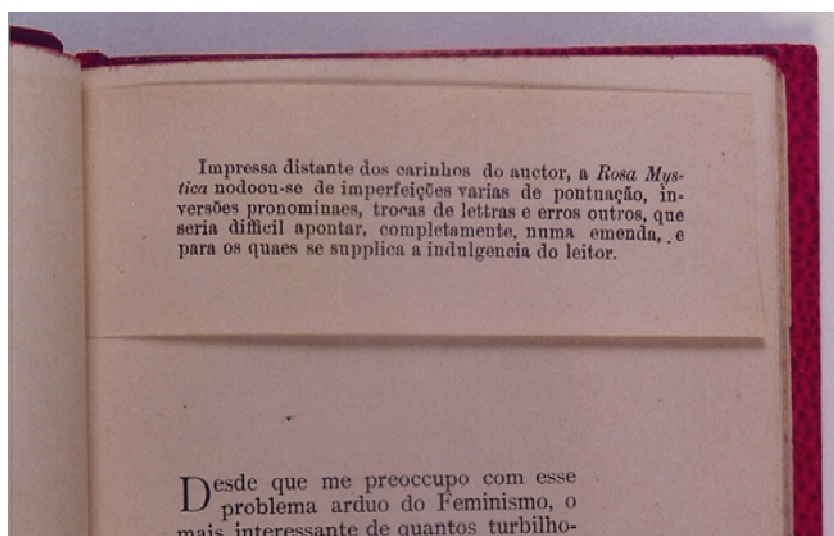


Figura 2.⁵ O pedido de indulgência

Curiosamente, se Afrânio Peixoto renega a obra por se tratar de pura extravagância juvenil, José Veríssimo, embora reconhecendo que se trata de um jovem escritor “somente pela impressão” que “livro, forma e texto” causaram-lhe, observa que *Rosa Mística* pertence ao gênero dramático pela diagramação do texto, mas reconhece que a linguagem,

⁵ Fotografia realizada por Gilson de Sousa. O exemplar fotografado pertence à coleção particular do poeta e acadêmico Antônio Carlos Secchin.

especialmente a do “narrador”, mostra-se eminentemente poética; mesmo que não seja em verso, “é a de um poeta, que porventura tem mais alguma coisa que a forma” (VERÍSSIMO, 1977, p. 139). Segundo se observa, o crítico destoa, em parte, da classificação proposta pelo autor: drama. Há comprovadamente uma dificuldade em classificar a obra em um gênero textual específico, pois esta mesma oscilação encontra-se no “Discurso em recepção a Afrânio Peixoto na Academia Brasileira de Letras”, realizado pelo crítico literário Araripe Júnior que, ao se referir a *Rosa Mística*, diz que “No poema [...] havia o estilo da escola, em letras que recordavam a uncial colorida dos missais e livros sagrados, a obscuridade, a extravagância de ritos obsoletos” (ARARIPE JR, 1970, p. 288-89). Como se constata, a obra, do ponto de vista dos gêneros textuais, não aceita uma classificação rígida, pois comporta um hibridismo típico de final de século que investia na interpenetração dos gêneros já prevista nos quadros da modernidade literária.

A imagem de *Rosa Mística* não estaria completa sem o registro da visão geral da obra como parte do requisito para inseri-la no museu imaginário. Revisitando-se o prólogo, toma-se conhecimento de que autor tece um manifesto feminista, dizendo que, embora sejam realizadas “todas as reformas possíveis” (p. 1), “a mulher continuará escrava” (Ibidem), já que não se terá acabado com “a mais pesada de todas as servidões que a degradam — a servidão do amor” (p. 2). Compreende-se que a proposta do poeta é libertar a mulher dessa servidão e para empreender tal tarefa convoca “obreiros” a se lançarem na luta “pela fraternidade moral” que a livrará desse jugo. Sublinhando que haverá uma hora em que o feminino vai conquistar a igualdade e a liberdade, diz que os homens ainda não estão em condições de ver o que ele está divisando. E, para demonstrar que está com a razão, desfecha:

Um dos maiores deles [Friedrich Nietzsche] neste século, nos domínios do pensamento, que viu tão longe e tão largo; que nunca recuou diante do mais absurdo paradoxo, escreveu palavras de uma opacidade deplorável, de uma certeza requerida. “O homem, ensina Zaratustra, deve ser criado para a guerra e a mulher para o descanso do guerreiro; tudo mais é loucura” (AFRÂNIO, 1900, p. 2- 3).

A obra conta ainda com um “Elucidário” dividido em três partes: “Hinário”, “Rosa Mística” e “Figurações”. Sobre esse tríptico o escritor assenta o projeto de obra que pretende ser o “primeiro canto de um Hinário em glorificação à mulher” (p.3). Mas, no “Elucidário”, também apresenta teorias sobre o fazer poético, realiza análises das personagens e revela a estrutura que a obra deve ter, recorrendo a uma linguagem de tom religioso que se reforça

com um léxico pleno de referências ao culto à Virgem Maria e à hermenêutica desse mesmo culto.

Tanto o prólogo quanto o “Elucidário” são textos escritos na primeira pessoa e cada qual exerce uma função específica no corpo do livro. O prólogo, enquanto palavra antecipadora, demonstra a preocupação do autor em tornar bem clara a sua idéia para o leitor, de forma a convencê-lo a abraçar a causa — o feminismo — ou por ela se sensibilizar. Como consequência de tal procedimento, o autor, quase ao final do texto, lança a pergunta com base nas palavras de Friedrich Nietzsche (1844-1900): “Que esperar dos outros, dessas mediocridades acanhadas que pululam aí afrontosamente e que dirigem o mundo?” (p.3) Pergunta retórica cuja intenção é levar o leitor a pensar sobre a condição da mulher num mundo dirigido por homens cheios de onipotência, porque senhores de todas as coisas e de todos os seres. Na verdade, o prólogo, se submetido a exame mais detalhado, revela que a intenção do autor é disseminar a ideia, deixando-a bem visível.

Quanto ao “Elucidário”, este oferece os fundamentos da obra. Por se tratar de “Arte Esotérica” (p.154), “Símbolo trágico” (p.1), o autor sente e vê a necessidade de prestar esclarecimentos aos não iniciados, por entender que, por conta do hermetismo, ela fatalmente seria “desprezada pelo vulgo profano” (p.1). O certo é que *Rosa Mística* era parte de um projeto que viria a se atualizar em três outros cantos de um hinário para glorificar a figura da mulher, obedecendo à seguinte ordem: Mirto Enamorado, destinado ao louvor da Mulher Amante; Lis Impoluta, com vistas a glorificar a Mulher Mãe; Loiro *Fructescente*, canto de exaltação à Mulher Futura.

O projeto de Afrânio Peixoto era escrever um hinário para glorificar o eterno feminino e mantinha muitos pontos de contato com o ideário da filosofia positivista. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna (1937), o Positivismo, no Brasil, converteu-se “numa espécie de filosofia religiosa” (SANT’ANNA, 1984, p. 66), que investia na mulher como base da família e coloca em sua responsabilidade a missão de evitar que o mundo se degenerasse. Figura salvadora, não raro confundiu-se com a Virgem Maria e adquiriu traços pagãos, transfigurando-se em Vênus, Afrodite, Minerva, em espaço literário.

Na série de cantos em louvor à Mulher projetada por Júlio Afrânio torna-se visível a preocupação do autor em marcar a figura feminina como aquela que traria ao mundo “uma alegria vivaz, uma felicidade impecável” (p. 151). Contudo, só *Rosa Mística*, a “Divindade da Mulher Virgem” (p. 154) veio a lume. Os outros três cantos em que o autor prometia,

respectivamente, louvar: a “Mulher Amante” (p. 151) em sua “floração aromada da carne” (p. 151), transfigurada em Afrodite; a Mulher Futura “serena e majestosa como uma das feições da deusa grega, Palas Atenas” (p. 151); e a Mulher Mãe, em “uma visão mirífica, divinamente humana” (p. 151), ficaram apenas no plano do “Elucidário” como projeto.

Cumprir observar que as quatro figurações apresentadas pelo autor, a fim de configurar o eterno feminino, assentavam-se em elaborações antitéticas que se desdobram em pares opositivos como: cristão e pagão, sagrado e profano, mulher e santa, mulher e deusa. Todos eles convertidos em símbolos sincréticos, reafirmavam as ambiguidades que regiam as representações literárias da mulher entre o fim do século XIX e o princípio do XX e explorando ao máximo o reino vegetal (rosa, lírio, louro, mirto) para dar conta de cada uma das quatro figurações que simbolizavam a regeneração, à ressurreição, à procriação e à eternidade.

Símbolo sobre símbolo, cada parte referente ao “Hinário” que o poeta projetou tinha uma figuração feminina como centro. Assim, em “Rosa Mística”, Atma representa uma entidade supracorporal, somente atingida pela superação de uma realidade corpórea; em “Mirto Enamorado”, Regina encarna a rainha do amor sensual; em “Lis Impoluto”, Romana significa a santa figuração materna e, em “Loiro Fructescente”, Vitória encerra a força e o valor da providência.

4. Encarando o monstro

A despeito da dessincronização temporal da carga simbólica contida em *Rosa Mística*, o conceito acerca da obra de arte ali veiculado segue as orientações do tempo. Para Afrânio Peixoto, a obra de arte, a fim de garantir perenidade e poder de sedução, precisa “oferecer uma dupla condição, ter uma idéia que a robusteça como a alma, e uma forma que a encarne.” (p.153), caso contrário,

Da desavença destes dois fatores, da ascendência de um sobre o outro, resulta um produto monstruoso, destinado a não viver e a não seduzir, ou a durar mas não agradar ou ainda a agradar mas para morrer efemeramente. Sem uma idéia que a anime a forma é ouca (sic), sem uma forma que a vista a idéia é áspera e intransmissível (AFRÂNIO, 1900, p. 153).

Depreende-se que, para o autor, todo o sucesso de uma obra e todas as garantias de que ela possa desfrutar dependem da harmonia, do equilíbrio e da sintonia entre forma e ideia. Concepções retóricas que se repetem por quase todos os textos metalinguísticos que

guarnecem as obras publicadas entre 1870 e 1900 e instauram uma poética que rejeita e toma como vícios a “desigualdade”, a “desproporção”, a “dessemelhança”, o “desconcerto” e a “desordem” (HONRATO, 1879, p. 222).

No entanto, *Rosa Mística*, enquanto projeto consumado, tende mais para o lado das monstruosidades, no sentido que o autor atribui. A monstruosidade se manifesta em diversos aspectos e caracteriza-se pela falta de harmonia, pelo exagero, pelas superposições de camadas e estratos míticos e religiosos. Então, a monstruosidade desponta no hibridismo que se faz presente tanto na perspectiva da forma quanto do conteúdo e ganha realce na complexidade dos símbolos que emergem do inconsciente, favorecendo uma imaginação sem controle, porque decorrente dos desejos frustrados. Assim, o mesmo sentimento de frustração que alimenta a opção pelo visual excêntrico — ficar fora de centro — é o mesmo que produz todo material criativo que faz de *Rosa Mística* uma obra que a ser renegada pelo autor.

A atitude extremada que Afrânio Peixoto tomou em relação a sua obra por considerá-la uma extravagância da juventude bem demonstra que, para ele, *Rosa Mística* se apresentava como uma monstruosidade literária da qual já não era possível livrar-se, mas que poderia minimizar o preço da incompreensão futura, tornando a rejeição pública. Contudo, as vozes da crítica, especialmente José Veríssimo e Araripe Júnior, se notaram traços de monstruosidade na obra, optaram por fazer silêncio. Então, a monstruosidade, no espaço literário, acaba sendo um critério de valor e uma perspectiva que nem sempre contam com adesões.

Para a construção do museu imaginário da literatura brasileira de final de século XIX, importa ainda destacar a dualidade do ser que acometia os escritores que viveram nesta parcela do tempo. No desdobramento Júlio Afrânio / Afrânio Peixoto já se patenteia uma cisão que se mostra na escolha de um visual extravagante e que, por sua vez, ilustra uma área de atrito entre o sujeito do desejo e a imagem social imposta. Neste sentido, as tensões falam de um possível dilaceramento vivido pelo jovem Júlio Afrânio, ocasionado pelo monstro interior.

É bem provável que tal dilaceramento tenha influenciado o jovem Júlio Afrânio a optar pelo tema do feminismo. Apoiando-se no ideário positivista, nas correntes do marianismo e na filosofia de Nietzsche, concede à figura da mulher uma capacidade redentora capaz de livrar o mundo de todo mal. Contudo, tal endeusamento é uma via de mão dupla, pois, como bem observou Affonso Romano de Sant’Anna,

[...] o homem se faz de fraco e articula um discurso de dominação a partir de um simulacro, exatamente como o discurso positivista, que endeusa a mulher não apenas imaginariamente, mas concretamente constrói altares dentro das casas para as esposas e mães, onde a mulher substitui a Virgem. Por outro lado, essa é apenas uma das faces da moeda. Por trás desse comércio simbólico está uma prática de controle e submissão da mulher (SANT'ANNA, 1984, p. 66).

Então, Júlio Afrânio, em seu drama de cinco atos, reproduz um discurso de “controle” e “submissão”, embora acredite falar de igualdade entre gêneros. “Lírio”, “rosa”, “loiro”, “mirto” reforçam uma carga simbólica assentada no vegetal, significando dependência e efemeridade. E assim, *Rosa Mística* revela-se como uma obra que encerra um paradoxo, na exata medida em que Atma é assassinada pelo pai: uma saída trágica para que ela não seja conspurcada pelo amor. Mais uma vez, a monstruosidade temida comparece sob a forma de um crime bárbaro cometido contra uma figuração do feminino. No entanto, é importante ressaltar que Afrânio Peixoto, ultrapassado o período Júlio Afrânio, não hesitou em encarar o monstro-livro, decretando-lhe a destruição. Mas, no museu imaginário da literatura brasileira de final de século XIX, o monstro-livro está a salvo e pode ser tocado pelo olhar, pois não é banal e nem sagrado.

Referências bibliográficas:

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: _____. *Prisma*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AFRÂNIO, Júlio. *Rosa Mística*. Leipzig: [F.A. Brockhaus], 1900.

ARARIPE JR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC, Casa de Rui Barbosa, 1963. Edição da obra crítica dirigida por Afrânio Coutinho, v. 5 (Coleção de textos de Língua Portuguesa Moderna).

AZZI, Christine Ferreira. *Entre a arte e a ação: cultura, museu e patrimônio nos discursos de André Malraux*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras, Tese de doutorado, 2010. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/media/.../>>. Acesso em: 15 ago. 2013.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil -1900*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, Departamento de Cultura da Guanabara, 1975.

_____. *Escrita e vivência*. Coord. de Alexandre Eulálio. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. (Coleção Repertórios).

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1981.

HONORATO, Manuel da Costa. *Retórica e poética*. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.

HUYSSSEN, Andreas. Escapando da amnésia — o museu como cultura de massa. In: _____. *Memórias do Modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Trad. de Isabel Saint-Aubyn. Lisboa, Edições 70, 2011.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2. ed. Brasília: Conselho Federal de Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1973. v. II.

PEIXOTO, Afrânio. *Romances completos*. Organização, introdução e notas de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Canibalismo amoroso*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SENNA, Homero. *República das Letras: entrevistas com vinte grandes escritores brasileiros*. 3. ed. rev. e at. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SILVA, Edson Rosa da. Museu imaginário e a difusão de cultura. *Revista Semear*, n.6, RJ, PUC-Rio, 2002. Disponível em: <<http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&núcleos/cátedra/revista/6Sem-14html>>. Acesso em: 19 mar. 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila. São Paulo: Arx, 2002.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*, 2ª série. Introdução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

_____. *Estudos de literatura brasileira*, 4ª série. Introdução de Letícia Malard. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

Angélica, rose and fire: Afrânio Peixoto in a scene of the end of the century

Abstract: The Brazilian literary scene of late nineteenth century is populated by writers who, in possession of their specific literary masks, invented and gave life to personas that challenged not only the current scholarship but also values and traditions of the bourgeoisie, by activating a set of resources and practices which included shifts, extreme attitudes, eccentric costumes, paradoxical actions, poetic experiments, industrial artifacts, performances, among other possibilities, to enforce the formula known — *épater les bourgeois* — commonly attributed to Charles Baudelaire. Starting from this end of century

context, this article aims to reintroduce through the evocation of images — photographic and verbal — the figure of Júlio Afrânio, Afrânio Peixoto academic pseudonym. In a performance marked by exoticism, extravagance and eccentricity, the writer, still young, makes his debut in the literary scene of late nineteenth century, with a polemical work of graphic and textual point of view, titled *Rosa Mística*. However, the flow of time, the relationship between the author and his work will be cleaned up, which will promote areas of tension between past and present, between permanence and transience of literary, between writer and literary mask. In short, this article puts into these areas of tension debate in order to contribute to the formation of an “imaginary museum” of Brazilian literary late nineteenth century scene, displaying images contained in collections, archives and accounts of literary life.

Keywords: Brazilian literature. Literary eccentricities. Imaginary museum.

Recebido em: 11 de maio de 2015.

Aprovado em: 26 de setembro de 2015