

# Imagens "fin-de-siècle"

Gilda Vilela Brandão

Universidade Federal de Alagoas, Maceió, Brasil

**Resumo:** O trabalho detém-se no problema da dependência de nossa literatura às formas literárias francesas, visto pela mediação de duas construções ideológico-intelectuais predominantes na sociedade brasileira *fin de siècle*: o nacionalismo e o parisianismo. Transferindo a questão para o plano simbólico, analisa-se o conto "Laurinda Belfort", de João do Rio.

**Palavras-chave:** Rio de Janeiro; parisianismo; imaginário; nacional; universal

**Abstract:** The work examines the problem of cultural dependency of our literature to French literary forms, seen through two intellectual ideologies dominant in the Brazilian *fin de siècle* society: nationalism and Parisianism. In doing so, we analyse the short story "Laurinda Belfort", by João do Rio.

**Key words:** Rio de Janeiro; Parisianism; imaginary; national; universal

*Manda-me notícias amplas desse Paris, mirabolante e fantástico, que nunca verei... nem tenho desejos de ver. (Euclides da Cunha. Apud BROCA, 1960, p.100).*

O que pretendo expor, aqui, são breves reflexões sobre as ideias que povoaram o ambiente intelectual do Brasil no princípio do século XX, mais exatamente no momento da confluência de duas posições intelectuais antagônicas: o nacionalismo, como questão literária, e o parisianismo, termo que, como Brito Broca (1960), prefiro ao de *francesismo*, por entender que

expressa uma padronização cultural que tinha como modelo específico uma cultura presumivelmente irradiada pela socialidade parisiense. Além disso, aplicado a uma sociedade apresentando um imaginário focado em Paris, o termo *parisianismo* aponta nitidamente para uma configuração ideológico-cultural que irá predominar nos estratos sociais mais elevados do país, ou mais precisamente, do Rio de Janeiro, centro difusor da cultura brasileira. Começo com Euclides da Cunha, cuja percepção dividida sintetiza notavelmente o clima antagônico, dominante nos espaços sociais e intelectuais de sua época: ir a Paris implica perder seus traços culturais, esfacelá-los; não ir significa permanecer íntegro, uniforme, incólume. Perfeitamente compreensível para o autor de *A margem da história*, perplexo e esmagado pela convicção de que o brasileiro não conhecia as regiões de seu próprio país, no caso, a Amazônia, a que chamava de *deserto bravio* (em um belo recorte poético, Mário de Andrade, em “Acalanto do seringueiro”, lamenta a falta de autoconhecimento do país: “Como será a escuridão/ Desse mato-virgem do Acre?”): “Naqueles lugares, o brasileiro salta: é estrangeiro, e está pisando terras brasileiras. Antolha-se um contra-senso pasmoso; à ficção de direito, estabelecendo por vezes a extraterritorialidade, que é a pátria sem a terra, contrapõe uma outra, rudemente física: a terra sem a pátria. (CUNHA, 1926, p. 14). Ao dilema euclidiano, *ir ou não ir a Paris*, Oswald de Andrade responderia com o irônico *Tupi or not tupi, that is the question*. Assimilemos para não sermos engolidos. Isso leva a crer que haveria, no cerne de nosso processo cultural, uma fratura, examinada por Tristão de Athayde sob a controvérsia do local e do universal:

Considerada em bloco, e sem penetrarmos em sua realidade essencial e efetiva, que é sempre o indivíduo, – é certo que não tivemos em nossa história uma literatura espontânea, que viesse a lume naturalmente, como produto do solo em que nascia e como frutificação natural da civilização em marcha. Tivemos, pelo contrário, e à semelhança das instituições sociais, uma literatura transplantada. Desse fato inicial da nossa história literária devia resultar o caráter talvez predominante de toda a nossa evolução mental, que reside como vimos na oposição entre o espírito local e o espírito universal (ATHAYDE, 1922, p. 113).

Ao traçar essa análise de nossa história literária, o crítico afirma que do contato da literatura importada com o elemento local “nasceram o *americanismo*, mais tarde o *brasileirismo* e afinal o *regionalismo*, formas cada vez mais acentuadas do espírito local”. (ATHAYDE, 1922, p. 119–120). Fica claro que esses momentos não são réplicas perfeitas um do outro, pois, tanto em suas determinações externas quanto internas, não se apresen-

tam puros, mas, misturados com elementos locais e empréstimos europeus. Para o autor, o nacional se fez gradualmente pela inserção de três *ismos*, aos quais respectivamente correspondem, em ordem cronológica, determinados períodos literários: a literatura do período colonial (americanismo), a do período imperial (o romantismo) e a do republicano (regionalismo). Interessante observar que suas afirmações parecem vagamente coincidir com o pensamento de Franco Moretti. Digo vagamente, porque estamos em outro contexto. Em seu ensaio “Conjecturas sobre a literatura mundial”, Moretti retoma a ideia de construção de uma literatura mundial, formulada por Goethe, em 1827, discute Fredric Jameson, lê Roberto Schwarz e conclui dizendo que

em culturas pertencentes à periferia do sistema literário (o que significa quase todas as culturas, dentro e fora da Europa), o romance moderno não surge como um desenvolvimento autônomo, mas como um compromisso entre a influência formal do Ocidente (geralmente francesa ou inglesa) e materiais locais (MORETTI, 2001, p. 50).

Em tempos globais, em que se celebram identidades múltiplas, fluidas, híbridas, as coisas certamente se passam desse modo. Mas o *compromisso* a que se refere Moretti não era, à época de que se trata aqui, tão apalainado assim. Ao contrário, era problemático, paradoxal até: ora propunha-se uma adesão radical às formas canônicas francesas, ora rejeitavam-se essas mesmas formas, tidas como indesejáveis. Assim é que, respondendo à *enquête* organizada por João do Rio, Olavo Bilac, desanimado, reconhece: nunca tivemos um cânone próprio, nunca fomos inventores de estilo<sup>1</sup>.

Que queres tu, meu amigo? Nós nunca tivemos propriamente uma literatura. Temos imitações, cópias, reflexos. Onde o escritor que não recorde outro escritor estrangeiro, onde a escola que seja nossa? [...]. Nós nos regulamos pela França, a França não tem agora lutas de escolas, nós também não; a França tem alguns moços extravagantes, nós também (RIO, 1994, p.14-15).

Quando Bilac, confuso, emite oralmente essas palavras (João do Rio foi à casa do poeta parnasiano), a literatura francesa – e todos os nomes es-

---

1 Sem dúvida, os “poetas extravagantes” a que Bilac se refere formam, como diria João do Rio, um amálgama composto de decadentes, ocultistas, simbolistas, nefelibatas, esotéricos etc. Afinal, “dans la liquidation générale de la fin du siècle, se coudoient les esprits les plus hétérocytes, dans un tohu bohu pareil à celui des femmes aux magasins de soldes en fin de saison » (GUTH, 1962, p. 716).

trangeiros (*métèques*) nela engajados – há muito vinha preparando, desde Rimbaud e Apollinaire, uma revolução, jamais vista, nas letras. Aspectos de retardamento que, segundo Antonio Candido, que afetam internamente toda literatura ganham maior relevo aqui, sobretudo se levarmos em conta “a penúria cultural [que] fazia o escritor voltar-se necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto” (CANDIDO, 1979, p. 350). É sob essas circunstâncias de subdesenvolvimento, e na convicção de que a preponderância de padrões metropolitanos traz necessariamente o abandono de padrões endógenos, que o parnasiano Raimundo Correia apela, vagamente, para uma “grande obra de reconstrução”:

Dessa literatura que importamos de Paris, diretamente ou com escalas por Lisboa, literatura tão falsa, postiça, alheia da nossa índole, o que breve resultará, pressinto-o, é uma triste e lamentável esterilidade. Eu sou talvez uma das vítimas desse mal grassando entre nós. É preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artística e literária, desdenhando-se menos o que é pátrio, nativo e nosso; e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de reconstrução (apud BRITO, 1974, p. 22).

A discussão entre o local e o universal – entendendo *universal* no sentido amplo, isto é, como instância julgadora que, em princípio, não leva em conta as contingências históricas e naturais – é o motivo da longa<sup>2</sup> polêmica que José de Alencar manteve com Joaquim Nabuco, discussão que, nas palavras de Afrânio Coutinho (1978, p. 10), reúne “duas sensibilidades, duas formações literárias, duas concepções do Brasil e da literatura brasileira que se opõem, e quiçá, se somam”. Esse embate, em que duas figuras recrutadas da elite conservadora discutem os rumos a serem tomados pela nossa literatura, tem tudo para ser uma réplica menor da *Querelle des anciens et des modernes*, que movimentou as tribunas parisienses do final do século XVIII; ou, ainda, da conhecida polêmica Proust-Sainte-Beuve: lá, o biografismo na arte, a crítica à absolutização do “eu”; aqui, a acusação de

2 A polêmica teve início após o fracasso da peça *O jesuíta*, de Alencar. Segundo Afrânio Coutinho, estendeu-se semanalmente de 3 de outubro a 21 de novembro de 1875. No jornal “O Globo”, Joaquim Nabuco escreve sob a rubrica “Aos domingos” e José de Alencar, “às Quintas”. Em 11 de novembro, Alencar, “o autor agredido”, como ele próprio se denomina, manifesta cansaço: “Esta discussão já perdeu todo o interesse; é uma questão cansada. Os sintomas do tédio público revelam-se de modo sensível. Notam-se a cada instante, e de toda a parte, os bocejos de opinião, e mal se disfarçam já uns assomos de impaciência. [...] Mais uma semana, e o folhetinista domingueiro ficará reduzido a dois leitores, ele e eu: ele, por devoção; eu, por obrigação.” (apud COUTINHO, 1978, p. 165.)

defasagem em relação às práticas artísticas europeias em voga, levantada por Nabuco contra Alencar. Ferino, e até truculento<sup>3</sup> – “a impressão [de Chateaubriand sobre Alencar] foi de tal modo forte que, ainda hoje, os índios do escritor brasileiro pensam, amam e falam como se fossem amigos de René” (apud COUTINHO, 1978, p 84) –, o autor de *Minha formação* ataca as deficiências do mundo primitivo do romancista, levanta deliciosas questiúnculas sobre a inverossimilhança dos enredos, sobre as falhas na caracterização e na construção das personagens e, de quebra, deprecia o estilo do escritor cearense. Altivo, Alencar retruca dizendo que Nabuco não pode arbitrar sobre sua obra, pois tem os pés fora de sua cultura de origem:

O folhetinista [Joaquim Nabuco], pois, não tem ideia nem convicção alguma sobre qualquer assunto, a não ser o da sua pessoa, e da preocupação, que se trai a cada instante, de cortejar o estrangeiro. Vive aqui no Rio de Janeiro; faz a este solo a honra de pisá-lo; mas é cidadão do Faubourg Saint-Germain (apud COUTINHO, 1978, p. 121).

O que provocou a ira de Nabuco foi o ranço passadista alencarino, seu fechamento no nacional. E o que mais feriu a sensibilidade do autor de *Iracema* foi a acusação de que estaria copiando o modelo original, no caso, o arqui-conhecido (à época) romance *Atala*, de Chateaubriand. Alencar defende-se, dizendo que o romancista francês não passava de um parente longínquo, em retardo absoluto: “Quando Chateaubriand publicou *Atala* em princípio deste século, a poesia americana já estava criada, até no Brasil; ele não fez mais do que dar-lhe o realce de seu talento.” (apud COUTINHO, 1978, p. 93–94.)<sup>4</sup>. Afirma Jean Tortel que o nacionalismo ocorre no momento em que as literaturas se particularizam<sup>5</sup>. Em nosso meio, há a

---

3 Em *Minha formação*, Joaquim Nabuco arrepende-se de seu tom aguerrido: “Fui colaborador literário do *Globo* e travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor, – (digo, receio, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há profundo, nacional, em Alencar: o seu brasileiro). (NABUCO, 1900, p. 87; o grifo é do autor)

4 Agripino Grieco resume assim o projeto alencarino: “E a *Iracema*? Aí está um poema sem rimas, É bem, como a classificaram, a “pastoral tupy”, embora outros, muito exigentes, exigentes demais, aí enxergassem apenas portugueses pintados a urucum. Aí estão abrasileirados, um pouco de Chateaubriand, da Bíblia, dos cantos homéricos e das baladas gaélicas” (GRIECO, 1931, p. 173).

5 “Le nationalisme paraît inévitable au début de chaque littérature qui se particularise. Neruda, Guillén, Ady, Sэфéris, c’est le Chili, Cuba, la Hongrie, la Grèce personnalisés, éveillés ou réveillés, comme Senghor ou Césaire sont des prises de conscience de la « négritude » au

busca de uma nacionalidade literária intermitente, duradoura, pois décadas após o confronto Alencar-Nabuco, a tópica nacionalista volta à tona com outras tintas, no conhecido debate entre Monteiro Lobato e os Andrade, a propósito da exposição Malfatti (1917), o qual, aliás, terminou gerando um cortejo de mal-entendidos sobre o autor de *Urupês*. Lobato e Mário estão em polos distintos: enquanto o primeiro exagera na ênfase relativista, o segundo, afinado com os circuitos da arte cosmopolita francesa, e atraído pela variedade de tendências vanguardistas e pela complexidade de seus propósitos, prefere abstrair-se de posições dualistas e, nesse trâmite, opera a renovação de nossas letras.

**Paris, Paris, Paris**

Foi [em um bar do edifício Ouvidor], em um início de noite de mil novecentos e setenta e poucos, que Mario Quintana confidenciou a seu colega de redação Liberato Vieira da Cunha [...] que, finalmente, ele tinha condições de viajar à Europa. A França em especial. Mas:

— Sabes? É um projeto que já não me atrai. A França inteira está aqui – disse, apontando para a cabeça. – e se vou lá e não a encontro como está aqui? (FONSECA, 2009, p. 26).

Já que é impossível interrogar Quintana sobre seu imaginário e suas experiências subjetivas a respeito da França, sobre o temor de suas fantasias se chocarem com situações reais, a atitude mais correta é buscar ocorrências extraídas do mundo empírico, que aparecem repetidamente em nossa história cultural. Em texto escrito em 1825, Belman escreve: “No Brasil, a moça bem educada, de boa formação [...] é aquela que, com um pouco de música e de francês, sabe dançar um solo inglês, sabe bordar, fazer crochê e conhece a arte difícil de descascar uma laranja” (apud LEITE, 1984, p. 70–71). As observações de Belman (aqui, viagem e escritura são indissociáveis) não podem ser vistas apenas com um signo da futilidade do mundo feminino, interpretação por demais empobrecedora, mas como um amplo e complexo viés aculturativo, examinado por François Laplantine, em *Transatlantique* (1994), livro cujo título indica um *aller-retour* – uma travessia entre a Europa e a América Latina, efetuada, portanto, em sentido contrário à polaridade problemática euclidiana:

*Nos compatriotes, on le voit, n'ont guère éprouvé de difficulté à planter le drapeau français sur le sol latino-américain. [...] Borges : « Au congrès de Tucumán, nous*

*même titre que les poèmes homériques furent la prise de conscience du monde grec, ou La chanson de Roland celle d'une réalité française » (TORTEL, 1965, p. 121).*

*avons décidé de cesser d'être espagnols ; notre devoir était de fonder, comme les États-Unis, une tradition qui nous fût propre. Rechercher cette tradition dans le pays dont nous venions de nous couper aurait été un évident contresens ; la rechercher dans une hypothétique culture indigène aurait été non seulement impossible, mais absurde. Nous nous sommes tournés, fatalement, vers l'Europe, et plus particulièrement vers la France » (LAPLANTINE, 1994, p. 130).*

Laplantine e Borges descrevem um fenômeno que, espalhando-se por toda a América Latina, levou nossos estratos mais abastados a gravitarem em torno de Paris<sup>6</sup>, que surge, então, no imaginário coletivo, como paradigma de uma sociedade culta, brilhante, dinâmica, discreta, *polie*, cosmopolita, contrapondo-se, dessa forma, à influência lusitana, exercida, há séculos, nas gentes da ex-colônia, agora dispostas a se liberarem das amarras de Portugal, acusado de estagnação e sem força criadora.

A eleição da França como pátria cultural alimentou favoravelmente nosso sistema das artes – literatura e pintura –, provocou mudanças na cultura urbana, modificou ritos cotidianos, aumentou consideravelmente nossa consciência de inferioridade, sedimentou tristes racismos e estratificou duramente as expressões culturais já existentes:

No começo do século, a quantidade dos que se mascaram é, realmente, notável [...].O Rio transforma-se numa cidade alegre de mascarados, onde todos, mais ou menos, se divertem. Só o aristocrata, o elegante, que foi à exposição de 1900, em Paris, e mora em Botafogo ou em Águas Férreas, muito cioso de seu chapéu *haute forme*, comprado na rua Royale, e dos seus vernizes mandados fazer no *Incroyable*, foge aos desvarios de Momo, trancando-se no seu palacete de grades prateadas, quando não abala, a correr, a caminho de Petrópolis (EDMUNDO, 1934, p. 785).

Nessa sociedade, desnacionalizada por excesso de parisianismo, a contradição fundamental é que havia uma oposição entre o imaginário de riqueza, polidez e conforto que oferecia Paris e a nossa realidade de vida, que só gradativamente alcançaria níveis mais altos de desenvolvimento e riqueza com a urgência de industrialização do país. Nesse sentido, Broca (1960, p. 98) percebe uma onda de imitação doentia, manifesta na vida literária, fato que, na análise sociológica de Jacques Lambert, deve-se

---

6 Eça de Queiroz investe contra essa dominação: “Mas é sobretudo na minha especialidade, a literatura, que esta cópia do francês é desoladora. Como aqueles patos que Zola tão comicamente descreve na *Terre*, aqui vamos todos, em fila, lentos e vagos, através do caminho da poesia e da prosa, atrás do ganso francês. Quando ele imbuca para a relva, vamos bamboleando, pata aqui, pata acolá [...]; se ele para com o bico no ar, todos paramos com o bico no ar (QUEIROZ, 1925, p. 412).

à alienação das elites [latino-americanas] que – embora vivessem num meio econômico e socialmente atrasado e não sonhassem em renunciar às vantagens que esse atraso lhes oferecia – nem por isso deixavam de ser parte integrante do ponto de vista das ideias, da sociedade do Atlântico Norte (LAMBERT, 1969, p. 160).

Gilda  
Vilela  
Brandão

114

Nesse *fenômeno de gravitação* acha-se implícito o culto dos grandes nomes. Em 1909, Anatole France, cujo *scepticisme fait un tabac dans les milieux littéraires d'Amérique du Sud* (LAPLANTINE, 1994, p. 129), chega à capital do país, para uma série de conferências, e em 1911, Paul Adam visita o Rio de Janeiro, denominada *la ville merveilleuse*, aposto, afirma-se, criado por Jeanne Catulle Mendès.<sup>7</sup> Em 1904, a cidade passa por uma profunda transformação urbana, efetuada por Francisco de Pereira Passos, quase cinco décadas após o Barão Hausmann (1809–1891) ter recuperado os bosques de Boulogne e Vincennes, cortado a rua de Rivoli, rasgado o boulevard de Sébastopol, desde a estação de Strasbourg até o Observatoire. No Brasil, a transformação do espaço urbano instaura um clima de delírio. Nas falas oficiais, urbanização significava integração do país na economia mundial capitalista. Afonso Arinos de Melo Franco descreve aquele controverso projeto urbanístico:

O alargamento das vias do centro foi uma das realizações de Passos [...]. As obras mais importantes foram as aberturas das Avenidas Mem de Sá e Beira-Mar. Além disso, cortaram-se ou arrasaram-se morros, como o do Castelo e do Senado, para abrir espaço às novas vias. Quase todo o velho calçamento colonial foi substituído. [...]. Cortiços, hospedarias, estalagens, pardieiros, restos vivos de um passado morto, confundiram-se no pó das derrubadas. Foi-se a cidade dos imperadores, do rei e dos vice-reis. Delineou-se a metrópole republicana. (FRANCO, 1979, p. 324).

Atento a esse processo, João do Rio (1881–1921) – cujo pseudônimo, asseguram seus biógrafos, demonstra uma explícita afinidade estética com Jean Lorrain (Paul Alexandre Duval) e cujas ficções paranóicas, herdadas do autor de *Monsieur de Phocas*, e de Joris-Karl Huysmans, levaram parte da crítica a inscrevê-lo na lista dos *pasticheurs*, – aborda a questão em muitas de suas crônicas, como nesta, intitulada “O velho mercado”:

Que nos resta mais do velho Rio antigo, tão curioso e tão característico? Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas. [...]. O Rio, cidade nova [...], cheia de tradições, foi-se delas despojando com indiferença. De

7 Sobre essas visitas, ver BROCA, 1960, p. 168–181.

súbito, da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris (RIO, 1909, p. 128).

Para o cronista, a invasão modernizadora era um processo brutal que não levava em conta a cultura específica das populações em retardo econômico. Na crônica “Um problema” (1909, p. 88) escreve: “Guimarães Azevedo, riquíssimo, teve desde cedo a mania do estrangeiro. O Rio de Janeiro foi sempre para ele um lugar de sofrimento [...] Paris fazia-o revirar os olhos e lamber os beiços só com as suas lembranças.” A cidade afrancesada abre espaço para um repertório de crônicas, mas é, sobretudo, em seus contos que o autor de *Dentro da noite* apreende elementos empíricos da realidade e os semiotiza. O processo de mimetização cultural, pelo qual passava a burguesia carioca dos anos vinte, constitui a tônica do conto “Laurinda Belfort”, cujo símile jornalístico é a crônica-conferência “O figurino”. A narração inicia-se com Laurinda indo de automóvel – signo trepidante da vida moderna, e também, paradoxalmente, metáfora da solidão – ao encontro de seu amante, Guilherme, ridicularizado ao máximo pelo narrador: “[Guilherme] tinha uma porção de roupas, andava à inglesa, trotando com os braços meio abertos, repartia o cabelo no meio como nos figurinos” (Rio, 1909, p. 186). Introduzindo o humor, recurso que desde logo o afasta do esteticismo huysmansiano, João do Rio cerca a personagem feminina, satiriza seus hábitos mundanos, fazendo com que o leitor da época reconhecesse sem muita dificuldade a costura entre o real e o imaginário:

Uma Alice Verride, senhora entendida em adultérios, mas da melhor sociedade, lhe disse um dia:

- Minha cara Laurinda, precisas de um homem...
- É boa. E meu marido?
- O marido não conta nunca, principalmente quando nos faz todas as vontades. Precisas de um homem que te preocupe, cuja paixão seja um *piment* para tua vida, um ser violento. Nunca amaste?
- Oh! Não!
- Pois é chic, menina. Admira até que tu, tão conhecedora de Paris...(RIO, 1978, p.183).

Por meio do monólogo interior e sem nenhum viés moralista, sem qualquer romantização da matéria amorosa como de hábito, o contista introduz aquela personagem sofisticada, que circula em muitas de suas narrativas curtas, o enigmático André de Belfort, aqui contudo, em uma

*Imagens*  
*“fin-de-siècle”*

---

115

encenação distante da notória roupagem de perversões a que ficou associado. Em uma situação única na contística do escritor carioca, os dois Belfort, Laurinda e André, defrontam-se em um diálogo, um curtíssimo duelo verbal, do qual saem faíscas altamente divertidas, porque caricaturescas:

O grave Belfort de vez em quanto (sic) pasmava:

— Pois que! Tu agora fumas?

— Com efeito, *grelho* uma cigarreta.

— Mas é grosseiro.

—É ultra fashion. Não sabes nada disso. És old style (RIO, 1978, p.183; grifo do autor).

É nesse clima que um narrador maroto vai retirando a maquiagem imaginária de Laurinda, ironizando seus sonhos parisienses, seu bovarismo, desmistificando simbolicamente a multifacetada onda de imagens que a cultura francesa, segundo Laplantine, vinha propagando:

*C'est enfin et surtout la France qui, à partir de la seconde moitié du XIXème siècle, va exercer sur l'ensemble du continent ibéro-américain un impact que l'on a souvent de la peine à imaginer de ce côté-ci de l'Atlantique. La France exporte tout : des architectes, des urbanistes, des hygiénistes, des physiologistes, des botanistes, des obélisques, des coupoles, des colonnes Morris, des rampes en fer forgé, des bonnes soeurs et des putains. Sa réputation est d'avoir des femmes légères, mais surtout d'être le pays le plus raffiné et le plus civilisé du monde. Élégance, parfum, haute couture, charme, subtilité, tout cela, c'est nous (LAPLANTINE, 1994, p. 128).*

São imagens dessa ordem que, pinçadas aqui e ali, talvez tenham passado pelo imaginário de Mario Quintana, flutuado pela mente arredia de Euclides da Cunha, povoado as páginas de Mário de Andrade. São imagens cuja relevância simbólica ainda nos tocam, levando-nos a entender e, ao mesmo tempo, a questionar a razão pela qual estruturas sociológicas e ideológicas geraram uma sociedade em que duas tendências, reclamadas pela intelectualidade brasileira, disputavam um lugar influente no palco da história: uma consciência nacionalista em busca do resgate das culturas autóctones; uma consciência modernizadora, francamente inspirada em Paris, pretendendo dar um salto para se emparelhar com o resto do mundo.

Recebido em 30 de outubro de 2009/Aprovado em 21 de novembro de 2009

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATHAYDE, Tristão de. *Afonso Arinos: antecedentes e analogias*, cap. VI. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil; Lisboa: Seara Nova, 1922.

BRITTO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da semana de arte moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

BRANDÃO, Gilda Vilela. *Resenhando o Momento Literário, de João do Rio*. In: Revista da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), 6. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945 (panorama para estrangeiros)*. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

\_\_\_\_\_. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: MORENO, César Fernandez. *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1978.

CUNHA, Euclides da. *A margem da história*. 4. ed. Porto: Chardron, 1926.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro de meu tempo*. v. 3. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1934.

FONSECA, Juarez. *Ora bolas – o humor de Mario Quintana*. 4. Ed. Porto Alegre: L&PM, 2009.

GRIECO, Agripino. *Alencar. Vivos e mortos*. São Paulo: Schmidt, 1931.

GUTH, Paul. *Histoire de la littérature française. – des orages romantiques à la grande guerre*. v. 2. Paris : Fayard, 1962.

LAPLANTINE, François. *Transatlantique*. Paris: Payot, 1994.

*Imagens*  
*“fin-de-siècle”*

---

117

LAMBERT, Jacques. *América Latina – estruturas sociais e instituições políticas*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

LEITE, Miriam Moreira (org). *A condição feminina no Rio de Janeiro – século XIX*. Rio de Janeiro: Hucitec; Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial [tradução de Luiz Antonio Aguiar e Marisa Sobral]. In: SADER, Emir (org). *Contracorrente: o melhor da New Loft Revue em 2000*. Tradução de Maria Alice Máximo et alli. Rio de Janeiro: Record, 2001.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

QUEIROZ, Eça de. O francesismo. In: \_\_\_\_\_. *Últimas páginas*. Porto: Chardron, 1925.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, 1994.

\_\_\_\_\_. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1978.

\_\_\_\_\_. *Cinematógrafo – crônicas cariocas*. Porto: Chardron, 1909.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. *Morte e prazer em João do Rio*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Instituto Nacional do Livro, 1978.

TORTEL, Jean. *Clés pour la littérature*. Paris : Seghers, 1965.