

Presença do Simbolismo nos contos de Nestor Victor

Roberto da França Neves

Resumo: Este trabalho procura investigar, ou antes, apontar em linhas gerais as manifestações do Simbolismo em *Signos*, de Nestor Victor. Seu único livro de contos, publicado em 1897, é provavelmente a sua principal contribuição para o movimento, no âmbito da criação literária. Apresentado sempre na linha de frente da estética de fim de século, por ensaios que referenciavam grandes autores do simbolismo europeu e brasileiro, seu nome parece hoje esquecido na narrativa de ficção. Críticos apontam o artista como adepto do movimento e essas afirmações serão relativamente sustentadas pela análise do enredo dos contos. Além disso, a adaptação dessa corrente estética em novos conteúdos ficcionais pode tanto revelar um intelectual engajado nos destinos da literatura brasileira quanto o amadurecimento das novas ideias poéticas no Brasil.

Palavras-chave: Nestor Victor; Simbolismo; contos.

A apropriação do Simbolismo por Nestor Victor

Nestor Victor é apresentado como simbolista pelos críticos, tanto pelas atividades de difusão de um movimento que apelava por uma maior liberdade no campo da criação artística, quanto pelo trabalho realizado no campo da ficção (Muricy, 1976, p.61-186; Bosi, s/d, p.329-34; Coutinho, 1969, p.147-8, 194-206). É autor de poemas, contos, romance, novelas, mas principalmente de ensaios, se levarmos em conta a totalidade de sua obra. Ele também se notabilizou por divulgar no Brasil os autores europeus de uma nova sensibilidade poética, entre eles Maurice Maeterlinck, e Henrik Ibsen, e por publicar poemas do amigo Cruz e Sousa, que teriam ficado esquecidos se não fosse o empenho da sua generosidade.

A propósito de Nestor ser um simbolista, a história do movimento que debateu, nas últimas décadas do século XIX, a estetização da condição degenerada da civilização, abrigou muitos autores, resultando numa diversidade de poéticas e perspectivas. Segundo Guy Michaud (1947), especialmente em *Mensagens Poéticas do Simbolismo: A aventura poética*, os precursores do Simbolismo iniciaram-se artisticamente dentro da trajetória romântica. Eles se insurgiram contra o método racional que avançava sobre todas as perspectivas da vida humana (ou contra a aparência do real que encobre a atmosfera mais genuína da existência), dentro de toda a cultura literária. Desdobraram-se as poesias de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, ente outros, que prepararam terreno, nos anos 1880, para a inspiração intelectual de um novo idealismo amadurecido. No segundo volume da mesma obra, com o subtítulo *A revolução poética*, o autor nos dá o panorama das principais características que antecederam o ápice dos manifestos dos anos 1880, como a neurose, o pessimismo e o culto do mal, a fim de atingir novos conceitos de símbolo e música. Por fim, o autor destaca as competições por espaço entre decadentistas e simbolistas franceses. É importante frisar que para o autor (1947, II, p.231-2), a título de ressalva, o Decadentismo seria apenas uma etapa do Simbolismo quando seleciona textos da época, o que, embora seja digno de revisão, corrobora com o pensamento de Nestor, que sempre recorreu aos movimentos como Simbolismo. Entre os críticos brasileiros, considera Carollo (1980, p.1-10) o mesmo, porque, embora enfatize a distinção entre as correntes, relativiza os antagonismos entre os partidos literários.

O Simbolismo se notabilizou por uma série de procedimentos estilísticos e por autores que desenvolveram, a seu modo, a liberdade de um novo espiritualismo frente à onda de racionalismo predominante; alguns críticos nos interessam devido à concisão com que nos oferece esse panorama de antagonismo. Peyre (1983 [1976]) vai ao encontro dessa abordagem, reafirmando sempre o legado do Simbolismo como movimento reacionário ao Positivismo e criador de liberdade não fossilizada pelo conceito banal de realidade e verdade, sem que possamos, todavia, prever a que destino cada artista vai chegar: “O mais verdadeiro mérito do Simbolismo é ter feito soprar sobre uma literatura prisioneiro do real, da descrição do presente ou da pesada evocação arqueológica do passado, um grande vento de liberdade” (Ibid., p.58). Logicamente, os autores de uma época sabem mais o que rejeitam do que o que pretendem (Ibid., 55-6). Para esse mesmo caminho, vão outros autores da crítica como Illouz (2004), que explica como o desprezo à lógica convencional forneceu a possibilidade de

metafísica e de maior liberdade de composição do discurso poético. Martino (1947), ao elucidar o surgimento de parnasianos e simbolistas, define o primeiro grupo como reação à liberdade romântica; o segundo grupo teria surgido através dos precursores que paulatinamente se opunham ao encantamento, que soprava do Positivismo, por uma civilização que pudesse ser manipulada em seu destino. Em determinado momento, é afirmado que alguns deles se colocavam contrariamente aos valores sociais, tomando os principais ícones como exemplo, assim como Verlaine era visto no seu grupo (Ibid., p.117): “Em 1885, os jovens descobriram Verlaine; eles o admiraram menos por seus versos que pela excentricidade de sua existência, pelo cinismo e pela imprudência de suas maneiras, de onde viram uma vontade de revolta contra a sociedade atual.”.

A divisão entre o Simbolismo e as demais correntes do fim de século precisa ser considerada dentro de uma perspectiva mais abrangente. Simbolistas e naturalistas compartilhavam do pessimismo e da defesa de algum grau de anarquismo frente à civilização em muitos momentos, assim como o próprio Zola, mestre da escola naturalista, chegou a escrever romances com uma perspectiva simbolista e romântica (Peyre, p.55-6). Haveríamos de fazer muitas considerações para ressalvas nesse sentido. Todavia, estamos considerando apenas a perspectiva simbolista, de modo que o combate ao Naturalismo significou uma reação à intervenção do método científico na literatura como forma de alcançar o progresso da civilização, uma confissão clara contra a crença no desenvolvimento da humanidade. Certamente, através da fonte simbolista, muitos escritores se embriagaram da ruptura de um significado legítimo na própria realidade e apelaram para o senso do mistério como fundador da existência: “de um modo confuso (...) que a geração que por 1880 chegava à idade adulta protestou contra a visão, para eles sufocante, de um mundo sem mistério, materialista, submetido a implacáveis leis científicas” (p.56).

Pela ousadia de reagir ao mecanicismo da lógica, em conformidade com a teoria romântica, o artista deve elaborar amálgamas, combinações e sincretismos, de acordo com as marcas da sua humanidade e do seu gênio. A própria sugestão, ao invés da evocação direta da palavra, é sintomático no Simbolismo como reação à classificação organizada de qualquer conteúdo a ser discriminado (Ibid., p.54-64). Essa disposição dos autores simbolistas é uma herança de um passado muito recente. Tomamos por base a obra de Whitehead (1951[1925])

que observa o movimento romântico como reação às ideias mecanicistas que entraram em voga no século XIX, a partir desse sentimento de libertação da organização racionalista.

Corroborando para o desprezo à realidade, a obra que mais divulgou o movimento no início do século XX, *O castelo de Axel*, de Edmund Wilson (1971 [1931]), destaca o caráter repulsivo dos artistas à vida burguesa, atingindo muitos autores à missão da especulação do pensamento, afastando-se do cotidiano e da vida comum e hipervalorizando o componente abstrato. Desse modo, o retorno da liberdade romântica e a crítica à representação alcançam o ápice da desconfiança das convicções de verdade e de realismo tradicional.

Destacamos o pensamento de Anna Balakian (1967), que definiu, com maiores exigências, o Simbolismo como estilo de época apenas pela adaptação da teoria da correspondência de Emanuel Swedenborg e excluiu muitos poetas desse contexto. Assim, os autores dessa corrente viam, na correlação simbólica entre os entes materiais e espirituais, a possibilidade de recriar o universo artístico pela transfiguração dos seres terrenos; eles seriam a descoberta de ideias inefáveis e inexprimíveis, que ficariam limitadas ao âmbito humano. Ou seja, a teoria simbolista repete o esquema platônico do mundo sensível e inteligível com duas diferenças: dispensa a ascensão espiritual entre os mundos e transforma o mundo ideal em uma série de elementos incognoscíveis da poesia, que varia a cada estado poético. Para a pesquisadora, a teoria do movimento se reduz a uma confluência de palavras-símbolo que evocam um estado de alma, e isso restringiria o movimento a uma concepção que poucos entenderam e desenvolveram. Antes que a autora pareça destoar do nosso fenômeno, pelo preciosismo da sua especulação filosófica, sua contribuição também está no fluxo da quebra da perspectiva racionalizante dos conteúdos literários.

Arthur Symons (1919 [1899]), que foi o primeiro crítico no mundo a propor uma definição mais robusta para o movimento, afirmou ser este formado a partir de um novo conceito de símbolo, apontando no prefácio para esse detalhe mais relevante da sua identificação: “Gradualmente, a palavra ampliou seu significado, até denotar toda representação convencional da ideia por forma, do invisível pelo visível”. No entanto, encontraremos outros elementos tão fortes quanto a sua caracterização fundamental: a revolta contra o materialismo, a inserção de certa forma de espiritualismo na vida humana e principalmente a liberdade de criação: “Nessa obediência à espera de todo símbolo pelo qual a

alma das coisas possa se tornar visível, a literatura, curvada por tantos encargos, pode finalmente alcançar a liberdade e seu discurso autêntico”. Também notou ser importante destacar não apenas os maiores expoentes divulgados no século XX, mas até mesmo Balzac e Flaubert, como precursores, juntamente com Baudelaire, já que apelavam para o símbolo como fantasia.

Em se tratando de prosa, ressalta-se primeiramente o pioneirismo de Edgar Allan Poe, que desenvolveu a teoria da correspondência na sua obra ficcional e foi posteriormente eleito como um dos precursores do movimento. Desse modo, na prosa também se manifestaria o objetivo de atingir algum tipo de transcendentalismo.

Essa transcendência, que está de acordo com o gênero poemático, é relevante para o terreno ficcionado. Jean Moréas afirmou em “O Simbolismo”: “A prosa-romance – novelas, contos, fantasias – evolui num sentido análogo ao da poesia”. O que acontece na ficção é a inserção da personagem num contexto de degeneração ou desarmonia e isso como se fosse um invólucro sensível para a transcendência de uma verdade terrível, produto da realidade mais essencial:

A concepção do romance simbólico é poliforma: às vezes, uma personagem única se move em ambientes deformados por suas alucinações exclusivas, seu temperamento; nessa deformação jaz o seu único *real*. Seres com gestos mecânicos, silhuetas obscuras agitam-se ao redor da personagem única: para ela são pretextos para sensações e conjecturas (Moréas *Apud* Gomes, 1984, p.68-9).

A prosa seria matéria para a especulação de ideias, conjectura de pensamentos, evasões, reflexão sobre a vida e sensações transcendentais. Tal posição bem se aproxima do ficcional de Victor. Já que “todo o simbolismo postula a existência de um mundo transcendente” (Moretto, 1989, p.32), tal fator acabou sendo almejado por Nestor, devido ao traço comum que herda dos mestres. Em cada conto, um sentimento de epifania a seu modo é bem acentuado; ou seja, sempre um ar de revelação se fará presente e uma ignorância parcial será saciada no fim com algum ensinamento substancial, às vezes da parte do protagonista, outras, do narrador. Entretanto, tal verdade não é nada confortante; ao contrário, um clima de instabilidade e pessimismo predomina.

Com alguma medida na prosa, essa aparência seria depreciada como algo enganoso e ainda o desejo de encontrar uma realidade autêntica no cerne da pobre existência (Gomes, 1984, p.14-7). Coutinho (1969, p. 9) define a concepção como “aquilo que se constitui a essência das coisas”, uma vez que “o poeta descarta a ideia de que os objetos tenham sentido em si”.

Uma vez que toda essa procura de transcendência deriva da desconfiança das vias convencionais, o artista envolve-se na negação dos valores do pragmatismo, na crítica à civilização burguesa e no desajuste da interferência do espaço (Carollo, I, 1984, p.6). Por conseguinte, a hostilidade de um mundo desarmonioso faz com que seja evidente uma instabilidade psíquica, consubstanciada no tédio, na neurose e na loucura. Desse modo, ele se transfigura no transe, em forma de dor, sonho ou loucura, conforme a válida investigação de Araripe Júnior, para encontrar a substância primordial e verdadeira: “sob a pressão grosseira do naturalismo (...) aproveitam a oportunidade para evadirem-se do real, transportando-se para o sonho, – o sonho vago e indeciso do sonâmbulo, espécie de faquirismo literário, em que a alma vaga no espaço indeterminado (*apud* Carollo, I, 1980, p.102)”.

Muitos autores chegarão ao ponto de propor a irracionalidade como única maneira de abarcar alguma substância efetiva da vida. Nestor irá nessa mesma linha, adotando o Simbolismo nos contos de *Signos*. O aparente será, muitas vezes, uma forma de alcançar a verdade essencial, ainda que desconfortante e inquietante. Nessa direção, irá encontrar as raízes de toda a reação à confiança exacerbada na ciência; considerava-se às vezes um neorromântico e não um simbolista, bem afeito ao espiritualismo que essa corrente trazia, em contraposição às limitações do racionalismo (*Farias Brito*, 1917, *apud* Nestor, I, 1969, p 191-250, especialmente 237-47). Como neorromântico que bebe na fonte simbolista, Nestor discordará de uma abordagem com base nos fatos. É preciso considerar que no ensaio sobre o filósofo Farias Brito, o próprio autor se confessa um romântico acima de tudo, acima do próprio Simbolismo, do qual se serviu como instrumento para estimular sua índole espiritualista e irracionalista: “Eu sou por índole um romântico, tanto que não encontraria caminho, certamente, nas letras, se a corrente simbolista não me tivesse formado” (*Ibid.*, p.243). Isso deve explicar o seu desprezo pela realidade aparente na sua produção ficcional, além da busca de explicações não racionais para os fenômenos humanos.

A grande verdade da existência humana estaria na transcendência que o método realista não pode comportar. Seus personagens são seres psiquicamente perturbados, que vivem em estado alucinatório, porque não se adequaram ao ordinário da vida e perderam a saúde mental; eles fazem o leitor entrar em outra realidade. Em muitos momentos, a presença do caráter maravilhoso se fará presente, o que teria desagradado os naturalistas do seu tempo, pois viram em *Signos* essas contaminações, digamos, metafísicas (Muricy (1976, p.178). Podemos ressaltar temas que se associam à instabilidade da neurose como o “culto da dor, masoquismo, macerações atmosferas de delírio e suicídio, crença na magia e nas transcendências irracionais, tudo isso compõe o fundo de *Signos*” (Moisés, 1985, p.145).

A opinião dos críticos sobre a recepção do estilo de época

Importante esclarecer o horizonte que Nestor encontrou para legar seus trabalhos de criação artística. É a obra *Fleurs du mal* (1857), de Charles Baudelaire, que se tornou ponto de partida para a compreensão de novidades poéticas no solo brasileiro que se contrapunham à arte como reprodução da realidade. Este teria experimentado em poesia concepções que culminariam no Decadentismo e no Simbolismo. A partir dos anos 1870, fazer traduções de alguns poemas dessa obra era o protótipo do literato culto no Brasil. Esses fragmentos fomentavam o imaginário das curiosidades literárias, ainda que houvesse alguma interpretação pessoal, desvio do original e poucas informações acerca de sua repercussão em sua matriz européia. Segundo Carollo (1980:84-6), é a leitura sobre Baudelaire que motivou a produção poética de autores desde a geração de 1870, incluindo até mesmo o poeta Cruz e Sousa, com *Broquéis*, de 1893. Amaral (1996) investiga a influência de Baudelaire sobre diversos autores brasileiros, como Carvalho Júnior, em *Parasina*, e Teófilo Dias, em *Fanfarras*, entre outros. Nesse contexto, Nestor conheceu os poemas de Baudelaire ainda em Curitiba, pelas mãos de Emiliano Pernetá, que lhe confiou o empréstimo da obra (Nestor, III, 1979, p.76).

Outras obras chegariam para consolidar o Simbolismo no Brasil. Na França, após vários anos de debates sobre a decadência e a sua repercussão em vários trabalhos artísticos, os movimentos se petrificaram nas profissões de fé simbolista (1885), por Jean Moréas e Paul Bourde, e decadentista (1887), por Anatole Baju (Gomes, 2016, p.11-26; Moretto, 1989, p.24-8). Medeiros e Albuquerque reuniu, em Paris, alguns livros e revistas que comporiam o arcabouço teórico e prático da estética mais polemizada nos anos 1880 e os trouxe na ocasião do seu retorno ao Brasil, 1887 (Muricy, 1987, p.329-34). Vale o registro de que esses documentos, a que teve acesso o nosso intermediário de bens culturais, foram fundamentais para a fomentação das novidades por aqui. Tendo passado por empréstimo para as mãos de alguns curiosos, esses materiais incitaram novas tendências literárias, que comprovam algum grau de aprendizagem com as matrizes; nas mãos de Cruz e Sousa, por exemplo, vieram as obras *Missal* e *Broquéis* (1893). Nestor atesta indiretamente ter tido contato com eles, através dos conteúdos dos contos e poemas que produziu. Todavia nosso autor corrobora ter conhecido tais obras, ao apresentar como epígrafe de alguns poemas seus versos de obras de Paul Verlaine e de Émile Verhaeren, que estavam na bagagem de Medeiros e Albuquerque.

Os contos refletem o programa simbolista em alguns parâmetros. Nestor (III, 1979, p.76-80) menciona os autores Villiers, Huysmans e Flaubert como conhecidos do grupo de simbolistas por volta de 1888, quando passa a residir no Rio de Janeiro e a frequentar o núcleo. Afirma que seus primeiros contos foram escritos nessa fase de sua formação; outros foram completados mais tarde, quando recebe a orientação de Cruz e Sousa. Sobre a tríade do novo movimento, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, ele teria obtido apenas vagas informações num primeiro momento, porém nos anos 1890 ocorre o contato mais direto com essa literatura trazida da França. Seus contos, refletindo um intenso debate sobre estética e sociedade, vieram a ser publicados na obra *Signos*, em 1897.

Paranaense de Paranaguá, Nestor foi personalidade influente nos círculos literários de seu tempo, final do século XIX e início do XX. Sua amizade, a partir de 1890, com o Poeta Negro, rendeu-lhe substancial aprendizado intelectual, participando do círculo mais íntimo de amigos do poeta: “Confessava que nenhuma amizade pudera proporcionar-lhe o alimento substancial, o alto inebriamento espiritual que lhe valia o trato com o Poeta Negro” (Muricy, 1987, p.337). Ele publica, em 20 de abril de 1898, após a morte de Cruz e Sousa, o seu livro póstumo *Evocações* e ainda um ensaio de sua autoria sobre a obra do poeta, além de um

poema dedicado ao estimado mestre. Em 1905, lança em Paris *Últimos Sonetos*, uma coletânea de poemas do amigo até então não conhecidos do público (Muricy, 1987, p.337-8). Anos mais tarde, segundo seu próprio depoimento n’*O Globo*, atua perante o crítico Silvio Romero para que a obra daquele fosse revalorizada e não ficasse à margem do cânone simbolista (Nestor, III, 1979, p.189-93); o crítico teria se apercebido da necessidade do resgate. Tudo isso o atesta como um intelectual engajado no destino do movimento simbolista.

Segundo o seu próprio depoimento, o autor teria se inspirado nesta corrente para começar a redigir suas histórias: “Logo as primeiras páginas dos *Signos*, livro de contos com que mais tarde estreei, mas iniciado então, como algumas das *Transfigurações*, versos que também acabei publicando em volume, refletem a influência dessa corrente em formação” (Nestor, III, 1979, p.78-9). Em outra oportunidade, vimos que o autor paranaense acreditava que o Simbolismo seria uma possibilidade de retorno ao Romantismo, campo pelo qual tinha assumida predileção. Mesmo tendo conhecido figuras eminentes do Parnasianismo, logo que chegara ao Rio em 1888, soube desde o início que não se sentiria mais à vontade no meio deles, pelo que declara em artigo n’*O Globo* (Ibid., p.76-7).

Como dissemos, as mais conhecidas escrituras do autor encontram-se sob a forma de ensaios, já que era o principal divulgador de autores simbolistas. A Casa Rui Barbosa publicou em 1969 três volumes da obra crítica completa, com o prefácio de seu principal biógrafo Andrade Muricy. Sobre o autor simbolista, criador de ficção, pouca informação ainda está à disposição do público. Em sua produção poemática, *Transfigurações*, publicada em Paris em 1902, são verificados trabalhos escritos entre 1888 e 1898, que marcam a aprendizagem com a novidade dos novos mestres. A obra *Signos* (1897) e o romance *Amigos* (1900) não passaram da primeira edição; raros colecionadores desfrutaram do seu livro de contos e a Biblioteca São Clemente (da Casa Rui Barbosa) dispõe do mesmo para consulta interna. Para valorizar sua primeira obra recém-publicada, Cruz e Sousa elaborou, em forma de poemas em prosa, ensaios críticos que comentam cada uma das histórias (Sousa, 1961, p.792-809). O apoio do Poeta Negro teria sido a voz benevolente para uma melhor recepção da obra, trazendo para esta a marca do Simbolismo. Eminentemente críticos brasileiros deram aos mesmos alguma atenção, revelando ao público algumas informações preciosas sobre a relevância da obra para o Simbolismo brasileiro, no domínio da narrativa ficcional.

Andrade Muricy (1987, p.337) relata uma produção inspirada de teor simbolista: “Publicara um ano antes [da morte de Cruz e Sousa] o livro de contos *Signos*, simbolista típico, que foi largamente discutido, mas que obteve os sufrágios de Cruz e Sousa”. Alfredo Bosi (1982, p.330) menciona os contos com a particularidade da “linguagem expressionista”; no entanto, detém-se em breve comentário apenas sobre a novela, o que chamou de “exemplar mais sério” do livro. Afrânio Coutinho (1969, p.146-7) atesta, senão o teor simbolista nas histórias de *Signos*, ao menos a marca do termo “decadente” para o prólogo e a sua repercussão no meio dos adeptos da nova estética. Detém-se apenas sobre o exame de “Sapo”, com alguma reverberação para destacar a nova estética. Massaud Moisés (1985, p.145-9) compartilha da mesma opinião sobre a relevância do livro para perpetuar as ideias simbolistas no Brasil e apresenta vários elementos a serem analisados, como o monólogo interior e os aspectos mais variados e sombrios da neurose: “Todas essas características fazem de *Signos* um livro importante não apenas para a história do Simbolismo mas também da nossa prosa de ficção” (Ibid., p.149). Verificaremos o que Nestor teria apreendido dessa corrente estética.

Breve relato sobre os enredos de alguns contos a partir da perspectiva simbolista

Signos reúne um prólogo em forma de poema em prosa, nove narrativas curtas, chamadas contos, e a novela “Sapo”, que também pode ser considerada um conto. Nessa direção, caminharemos para analisar como algumas histórias do autor devem suscitar o primado da irracionalidade, a desconfiança do artista contra a lógica da organização coerente, assim como a defesa da espiritualização das grandes verdades da existência por trás da trivial aparência, praticamente transformando-se em especulação da meditação; ou seja, as grandes verdades da existência transcenderiam a simples realidade, porém não ao nível espiritual.

No conto maravilhoso “Fatalidades!...”, o deus Amor pune os belos jovens de um mundo isolado, como se fosse o paraíso do Éden, porque desprezaram a natural atração da paixão que deveria existir entre eles e se apegaram arrogantemente à vaidade dos dotes intelectuais. O conto funciona como um mito artificialmente literário. O comportamento do casal, que despreza os afetos, parece similar ao dos que desejavam a formação de uma

literatura associada ao progresso, ao melhoramento do ser humano e à explicação racional de fenômenos ainda que aparentemente irracionais, uma vez que os personagens exaltavam a inteligência e desprezavam os sentimentos. É um conto que se transfigura na crítica à ortodoxia do fazer literário em voga; desse modo está inserido no contexto histórico das novas estéticas como reação intelectual aos estereótipos do cientificismo na cultura (Moretto, 1989, p.29; Coutinho, 1969, p.8,10). O primeiro núcleo de simbolistas, do qual Nestor fazia parte, era bastante hostil aos parnasianos e naturalistas (Muricy, 1976, p.126, 171).

De modo generalizante, estão implícitos os malefícios prescritos pela Natureza para os que não observam os deveres da paixão e dos sentimentos. Está aqui implícita toda uma crítica ao materialismo schopenhauriano de *Metafísica do Amor*, que afirma ser a manutenção da Espécie a única realidade existente, determinada pelo impulso sexual, tornando ilusórios assim os sentimentos afetivos. Uma lei universal deveria ser conhecida por todos: a lei do amor, da experiência emocional, que tem prevalência sobre a razão e o raciocínio. Essa perspectiva foi derrotada no conto-mito. Porque desprezaram a natural relação amorosa, o deus pune o casal com o desejo carnal obscuro: mas como o guardião dos sentimentos os impeliaria para um destino tão avesso aos seus desígnios, se não fosse por total descrédito de toda a possibilidade de representação?

Despiu-os de tudo! Nus e assombrados, inteiramente nus, de espírito e de físico, como dois esqueletos irrisórios, ficaram se contemplando. E ao mesmo tempo, acordou-se neles, furioso, um instinto bestial. E então, como dois corpos levados fatalmente em reta brusca e desgraciosa, um para o outro, sem meneios e complicações; eles uniram-se miseráveis em um amor cru, indecente e negro. (Nestor, 1897, p.13-4)

O conto seguinte, “Hirânio e Garba”, narra a história de um casal de jovens que transgride as absurdas leis ancestrais da cidade e são punidos com o afastamento do convívio social. O grau de inverossimilhança da história e de absurdidade do sistema jurídico, na verdade, oculta a encenação da crítica aos valores da civilização e à conservação de tabus e costumes. Essa é a grande verdade presente no conto que nos leva para a seguinte meditação: as leis coletivas são perversas e não satisfazem o interesse coletivo. Descortina, de modo mais veemente, esse trabalho ficcional, por outro lado, a faceta dos artistas que se sentem expulsos da conjuntura social (Moisés, 1985, p.6, 12); é uma representação da injustiça e do divórcio entre indivíduo e qualquer configuração de sociedade. Nessa direção, entendemos que somente o absurdo da matéria ficcional pode nos dar alguma garantia de lidar com algum

nível de verdade, que não pode ser demonstrada pela simples combinação de elementos do mundo real.

O aniquilamento do amor é no fundo apenas a impossibilidade de acreditar no mundo: “Assim, morrera o amor, porque a poesia deixou de ser o seu divino apanágio” (Ibid., p.17). Para que o estado dos jovens punidos reflita a meditação sobre a perversidade do sistema coletivo, há, até mesmo, referência à anarquia personificada, “Anarquia”, como a propulsora dos atos transgressores, para qualificar Hirânio. O avô deste, que primeiro havia cometido a transgressão, era como que um sujeito místico que não guardava qualquer comunhão com os seus concidadãos: “aquele maldito antes era a horrorosa Anarquia caminhando” (Nestor, 1897, p.19). Em outro parágrafo, é dito algo para reforçar essa rebeldia maligna, a motivação anárquica do seu ato, elo com o diabo: “por uma inexplicável desordem, e um afã diabólico” (Ibid.). Adotando a simpatia pelos comportamentos criminosos dos personagens transgressores, como pode ser visto na leitura integral do conto, o narrador, que não acredita na harmonia entre os seres humanos pela afetividade, evoca a impossibilidade de representação, através de uma essência completamente absurda e maligna da realidade.

Em “O Máscara”, são manifestas as razões da desconfiança e das indisposições nos relacionamentos humanos, na amizade, através de um diálogo entre o narrador e um desconhecido. A história acontece no carnaval; o narrador estava sentado à mesa de um café, “sofrendo o seu tédio” (Nestor, 1897, p.33), quando alguém vem lhe importunar com um cumprimento como se já o conhecesse anteriormente. Ao despachar o estanho, este reluta com uma reflexão sobre uma conduta hipócrita do seu oponente; as tratativas descambam para uma longa conversa. Durante a conversa, o intruso relaciona o seu receio em relação a ele às relações artificiais entre os seres humanos, em especial às pessoas presentes naquele local. Aos poucos o narrador vai perdendo a desconfiança habitual e deixa-se levar pela graça do novo amigo; há uma empatia entre ambos e começam a articular reflexões e especulações sobre as relações sociais, em especial sobre a hipocrisia.

Enquanto o narrador se agradava da conversa com o desconhecido, ocorre-lhe uma espécie de iluminação sobre a natureza das relações humanas. Porém, quando as reflexões do sujeito desconhecido tocam-lhe no fundo da alma e desperta nele o entusiasmo pela sua personalidade, o estranho abandona subitamente a mesa e deixa o narrador sozinho, retornando ao estado anterior. A vida volta ao normal. Por fim, narrador sente que o tal sujeito era um poeta, um ser iluminado, que veio lhe despertar alguma espécie de epifania sobre a

realidade da vida humana, ainda que sórdida e inquietante. O esforço para superar o cansaço da rotina e a possibilidade de ultrapassar a desconfiança são expectativas derrotadas; no fundo eles acabam por tornar somente mais aguda a atmosfera do aborrecimento das artificialidades.

Note a relação cíclica entre o tédio expresso no primeiro e último parágrafos, a fim de enfatizar o fracasso de uma vida essencial: “Eu fiquei sozinho, diante de um cálice de conhaque, que mandei vir depois disto, e aos poucos me fui mergulhando no meu tédio, de novo, pensando comigo que aquele pobre diabo, com tais preocupações, com certeza não passava de um triste poeta (Nestor, 1897, p.40)”. Novamente, a essência verdadeira é absorvida pelo narrador como o esgotamento da aparência ou da crença na simples ordem da realidade ou de qualquer manipulação deste para fins de melhoramento social; desse modo, não emana do universo humano a mensagem mais verdadeira sobre a realidade. O poeta, um ser iluminado, é praticamente um instaurador do universo maravilhoso.

Em “Olvério”, outra história de revelação e de instabilidade emocional ambientada num reino distante e tempo não verificável. Eis o enredo: o príncipe, por não suportar a bajulação dos seus servos e a vida artificial que tinha, desiste de viver no palácio, renegando todo o aparato de submissão e de luxo. Ele se disfarça de homem comum, a fim de habitar entre os seus súditos e não ser mais reconhecido, adquirindo um modo simples e moderado de viver. O desafio de Olvério é tentar colocar à prova a lealdade das pessoas, a legitimidade das relações humanas, assim como a natureza do seu caráter: se essencialmente nobre ou não. Seus servos o amavam por suas qualidades natas ou pela obrigação da lei. Seus planos são frustrados no fim; são, por outro lado, o pano de fundo da impossibilidade de se contrair relações genuínas, o que se acomoda à significação da crítica à estabilidade das coisas no universo. Uma grande verdade no fim surge como um fluído transcendido da história: as pessoas amam ou admiram as outras pela satisfação dos interesses e pela obrigação do sistema. A simples composição da história não garante o aspecto moralizante e o ensinamento de verdade, sendo isso apenas como representação do mundo inteligível.

As relações sociais falsas e corrompidas são representadas no parágrafo abaixo, quando Olvério recebe toda a sorte de bajulações por ser o príncipe daquele povo. Note que, ao mesmo tempo em que se deseja fazer crítica aos costumes sociais, necessita-se criar um mundo à parte, dotado de absurdo. Desse modo, o problema da realidade não pode ser representado realisticamente, mas dentro de outra dimensão com alterações da fisionomia e comportamentos bizarros (o mesmo que vimos em Hirânio e Garba):

Quase que ele não conhecia senão duas expressões na fisionomia humana: a do respeito vil e a da bajulação alvar. Se no semblante não anunciava muita bonança, estavam aqueles súditos aos pés dele, numa atitude de condenados, com os olhos baixos e ombros penitentes, tressuando bestice e submissão do seu todo. Se por acaso, no entanto, manifestava o príncipe um leve desejo de divertir-se, mal formulando o projeto de um gracejo qualquer, ei-los que os tinha de boca dilatada até as orelhas, num sorriso de micos, como se ali mesmo já fossem morrer de prazer e bestice (Nestor, 1897, p.42).

A partir do instante em que se torna homem comum no seu reino, Olvério contrai responsabilidades do cotidiano banal, a dureza da vida e a condição de súdito. Conhece Fenema por quem se apaixona; com o tempo, ela cogita deixá-lo por respeitar mais a opinião dos pais que os próprios sentimentos. Tomado de paixão, o príncipe disfarçado se vê forçado a revelar sua identidade, para recobrar sua antiga posição e mudar a vontade da amada.

Quando isso acontece, Fenema subitamente apaixona-se por ele e os demais súditos passam a tratá-lo muito bem, pela simples obrigatoriedade da lei. Então, ele descobre a hipocrisia humana em seus plenos poderes, como a revelação maligna de uma verdade oculta na natureza do discurso. No último parágrafo, o narrador transmite a medida do seu desespero, ao expor o tédio que se aproxima da morte ou da loucura: “Viu Fenema naquela posição tão ridícula, babando-lhe aos pés, viu aquela multidão já querendo estalar de prazer e bestice, e, embora não se creia, a história conta que ali, em desespero, o príncipe Olvério morreu de nojo (Nestor, 1897, p.51-2)”. A história se oferece como a miragem de um conteúdo transcendental. O conto nos é apresentado como a verificação do problema da autorrepresentação da realidade, uma vez que o esgotamento da pureza do amor suscita a inviabilidade de fundo existencial.

“Sapo” é a novela que conta a história de um jovem, Bruce, que passa ser dominado aos poucos por uma patologia mental, após ter sido preterido pelo amigo íntimo, Ernesto. A amizade é rompida pelo fato deste contrair uma amizade feminina, que passa a ser o centro de suas atenções. Os interesses da afeição de Ernesto com seu novo relacionamento provocam os ciúmes de Bruce, que preterido, investe contra o amigo, e depois, solitário, vê-se acometido de um terrível conflito de identidade. Ocorrerá alguma dose de violação da aparência objetiva da realidade. Bruce chegará ao ponto de se metamorfosear em sapo e se comportar como se fosse um anfíbio. O narrador que, até certo ponto parecia contar o drama de Bruce dentro de uma perspectiva racional, delineando muito bem a relação entre causa e a consequência do

seu distúrbio psíquico, agora parece evadir-se da representação linear entre vida e mundo ficcional:

Ele viu malhas amarelas e verde-escuras cobrirem-lhe o corpo, os olhos saltarem-lhe, rubros, das órbitas, veio-lhe uma ânsia enorme de desabafar aquela angústia, mas, ao mesmo tempo, ele sentiu uma força invencível impeli-lo para o solo, onde caiu com as duas mãos, que já lhe pareceram encurtar-se com forma de patas. Então, saltando, saltando, quadrúmano, ele começou a arrancar da alma umas notas de fazer chorar pedras, mas sob a forma horrível de um coaxar perfeito, com que despertou toda a casa, assombrada (Nestor, 1897, p.206).

Nestor vai construir personagens doentios, entes desajustados do padrão de racionalidade; seu narrador não confia na razão e na realização do mundo concreto. A novela “Sapo” é o retrato mais fiel da realidade corriqueira como representação da sociedade degenerada: “o sapo representa (...) o degenerado à mercê da injustiça social” (Moisés, 1985, p.145) e, com isso, faz crítica ao modelo social; um tom semelhante e não menos moderado pode ser visto nas demais peças.

Conforme podemos perceber, o narrador de *Signos*, nas histórias elencadas aqui, procurou criticar o comportamento dos que confiam nas convenções, ou antes, recusar a imanência da realidade, ou ainda transcendê-la para outros quadros do fenômeno humano que correspondem à sensibilidade e não ao que pode ser objetivamente manipulável. Nessa direção, Nestor Victor se coaduna com o Simbolismo, que somente encontra a essência da verdade em camadas que não podem ser verificadas pelo método mecanicista de organização dos conteúdos.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ARARIPE, Tristão de Alencar Júnior. “Decadismo, Simbolismo, Instrumentalismo” [15-12-1888; *Novidades*]. In: CAROLLO, Cassiana. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. p.102.

BALAKIAN, Elizabeth Anna. *The Symbolist Movement: a critical appraisal*. New York: Random House, 1967.

- BAUDELAIRE**, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Germann-Lévy. s/d.
- BOSI**, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1982. p.329-34.
- CAROLLO**, Cassiana. “Recusa à concepção técnico-analítica do mundo: os signos da ruptura”. In:_____. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética./* Seleção e apresentação. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. p.1-10; 84-6.
- COUTINHO**, Afrânio. *A literatura no Brasil (Simbolismo – Impressionismo –Transição)*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. p.146-8, 194-206.
- GOMES**, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1984. p.11-26, 68-9.
- _____. *O simbolismo: uma revolução poética*. São Paulo: Edusp, 2016. p.11-68; 83-102.
- ILLOUZ**, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.
- MARTINO**, Pierre. *Parnasse et Symbolisme*. Paris: Armand Colin, 1947.
- MICHAUD**, Guy. *La Doctrine Symboliste (Documents)*. Paris: Nizet, 1947.
- _____. *Message poétique du Symbolisme*. 3 volumes. Paris: Nizet, 1947.
- MOISÉS**, Massaud. *História da literatura brasileira: simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1985. p.3-21, 31. 130-49.
- MORÉAS**, Jean. *Le Figaro*. In: Gomes. Tradução: Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1984. p.68-9.
- MORETTO**, Fulvia M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p.24-28; 32..
- MURICY**, Andrade. *O símbolo à sombra das araucárias (Memórias)*. Conselho Federal de Cultura, 1976. p.61-186.
- _____. *Panorama do movimento simbolista no Brasil*. 1º vol. Brasília: MEC; INL, 1987[1974]. p.329-70.
- PEYRE**, Henri. *A literatura simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1983 [1976].
- SYMONS**, Arthur. *The Symbolist Movement in Literature*. New York: E. P. Dutton & Company, 1919 [1899].
- SOUSA**, Cruz e. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1961. p.792-809.

VICTOR, Nestor. “Como nasceu o Simbolismo no Brasil” [6-3-1928; *O Globo*]; “A infantilidade de um príncipe”; [11-4-1927; *O Globo*]. In: *Obra crítica de Nestor Vitor*. Vol. III. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979. p.76-80; 189-93.

_____. “Farias Brito”. In: *Obra crítica de Nestor Vitor*. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969. p.191-250.

_____. *Signos*. Sapopemba: Tipografia Correia, Neves C., 1897.

_____. *Transfigurações*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

WHITEHEAD, A. N. *A ciência e o mundo moderno*. Tradução: Aires da Mata Machado Filho. São Paulo: Brasiliense, 1951 [1925].

WILSON, Edmund. *Axel's Castle: a study in the Imaginative Literature of 1870 a 1930*. London: Collins-Fontana, 1971[1931].

Presence of Symbolism in the short story of Nestor Victor

Abstract: This paper seeks to investigate, or rather, to outline the manifestations of Symbolism (and Decadentism) in *Signos* of Nestor Victor. His only book of short stories, published in 1897, is probably his main contribution to the movement, within the scope of literary creation. Presented always in the front line of the school, by essays that refer great authors of the European and Brazilian symbolism, his name seems forgotten in the fiction narrative. Critics point to the artist as a symbolist and these statements will be corroborated by the analysis of the short story. In addition, adapting this aesthetic current to new fictional content can reveal both an intellectual engaged in the fate of Brazilian literature and the mature performance of the new poetic ideas in Brazil.

Keywords: Nestor Victor; Symbolism; short story.