

## TRAVESSIAS NA MODERNIDADE (A PROPÓSITO DOS DESLOCAMENTOS DE DISCURSOS E SUJEITOS)

SILVIA INÉS CÁRCAMO  
FAC.DE LETRAS-UFRJ

### *Resumo*

No mundo hispânico do período de Fim do Século XIX, o gênero da crônica deixa em evidência tensões decorrentes das novas experiências da modernidade. O escritor e pintor Santiago Rusiñol percebe conflitos vinculados aos deslocamentos discursivos e espaciais. Analisamos nos textos do autor os deslocamentos discursivos (da literatura ao jornalismo; da poesia à crônica) e a tematização das migrações que registra aspectos problemáticos e sedutores da modernidade. Examinamos as figuras do viajante, do turista, do imigrante e do vagabundo como alternativas dos deslocamentos *por necessidade* ou *por opção*.

Palavras-chave: modernidade – crônica – cosmopolitismo

### I- A crônica, as viagens e o Modernismo hispânico

A metáfora do título do presente trabalho tenciona recuperar a dupla significação do vocábulo “travessia”, referido, na sua primeira acepção, ao “ato ou efeito de atravessar uma região, um continente, um mar, etc.”,<sup>1</sup> mas que também remete a um tipo de vento que acompanha às navegações (“vento de travessia”). Com “travessias na modernidade” pretendemos acompanhar as experiências das viagens dos escritores do mundo hispânico das últimas décadas do século XIX e do começo do XX, tomando como caso exemplar algumas crônicas de Santiago Rusiñol (1861-1931). Esse artista, dedicado à pintura e a literatura, revelou, com rara sensibilidade, certos conflitos vinculados às experiências da modernidade.

O nome de Rusiñol deve ser mencionado, não apenas quando se reconstrói a história do *Modernismo*<sup>2</sup> catalão, mas também do *Modernismo* em língua espanhola. Figura imprescindível do rico anedotário dos artistas de Fim de Século, o nosso autor não passou despercebido para a crítica da época que tentava identificar, num quadro de coordenadas ainda confusas, os protagonistas das mudanças na cultura. Documentado no registro que a imprensa periódica espanhola vinha realizando das novas tendências, Ignacio Zuleta<sup>3</sup> pode constatar que, por volta de 1900, era atribuído a Santiago Rusiñol e a Rubén Darío o papel de introdutores das idéias européias que começavam a ser conhecidas na Espanha.

Como movimento cultural, não limitado apenas à literatura, o *Modernismo* da Catalunha desenvolveu, desde os seus inícios, caracteres acentuadamente originais, precedendo ao do resto da Península, um fato que Rubén Darío já tinha notado na época. Rusiñol, o morfinômano boêmio, apaixonado pela vida como um jogo trágico mas também divertido deixou, no entanto, observações inapreciáveis sobre alguns efeitos da modernização que provocavam mudanças nos modos de vida dos sujeitos do fim do século dezanove y começos do vinte. O autor pode enxergar, particularmente, as conseqüências do fenômeno dos deslocamentos humanos produzidos com a crescente integração das economias regionais ou nacionais ao mercado internacional no contexto de uma nova etapa de expansão imperialista.

Creemos que prestar atenção, como estamos propondo, às figuras delineadas com relação ao espaço (próprio/alheio) que transitam pelas crônicas de Rusiñol implica reflexionar sobre una experiência da modernidade de Fim de Século que provocou alterações nos modos de comportamento, de percepção e de pensamento. Como outros modernistas, também o pintor e escritor barcelonês registrou tensões e conflitos de um mundo que estava se tornando mais comunicado e dinâmico, sem deixar de permanecer profundamente heterogêneo.

No que diz a respeito da crônica, o gênero ao que pertencem os relatos de viagens de Rusiñol, basta lembrar, por enquanto, que nesse gênero menor, a meio caminho entre a arte e a comunicação, os modernistas escreveram parte da obra sua em prosa. A melhor crítica do período modernista notou a importância desses textos menores para a cabal compreensão dos processos culturais de Fim de Século. Críticos como Noé Jitrik, Ángel Rama e Roberto Fernández Retamar aproximaram-se das crônicas tentando compreender o sentido de una cultura que trazia não apenas novidades de estilos literários, mas manifestava, sobretudo, a consciência da mudança acelerada do mundo. Desde essa perspectiva foram estudados os textos publicados em jornais de Darío, Martí, Gutiérrez Nájera ou Gómez Carrillo.

Nossa abordagem das crônicas de Rusiñol, um autor considerado bastante marginal com relação aos grandes escritores do mundo hispânico de Fim de Século, pretende se situar no campo de visão já demarcado pela crítica. Levaremos em

conta, especialmente, o horizonte de reflexão aberto com os estudos mais recentes sobre a crônica modernista que se difundiram por volta da última década do século XX. A respeito desses estudos, cremos que o contexto histórico em que Julio Ramos, Graciela Montaldo y Susana Rotker empreenderam as suas pesquisas constitui um dado relevante. A internacionalização da economia e o impacto das tecnologias na área da comunicação de massa configuram, num esquema amplo, realidades ligadas aos saltos modernizadores que irromperam com vigor tanto no final do século XX – o contexto desses críticos – quanto nas últimas décadas do XIX, durante o período modernista que esses críticos examinaram.

Poderíamos pensar que o interesse despertado por esses textos vincula-se ao fato de que neles se prefigura essa experiência da nossa época que o brasileiro Octavio Ianni descreveu como um “processo intenso de globalização de coisas, gentes e idéias”.<sup>4</sup> Convém sublinhar que as imagens espaciais de Rusiñol – as migrações, o encontro dos mundos, as vivências urbanas – significam na medida em que comprometem também uma dimensão temporal e as condições de um sujeito social. Estamos, na verdade, perante de mudanças na cultura, o que obriga a adotar a perspectiva que já teve, no seu momento, o poeta Juan Ramón Jiménez,<sup>5</sup> quem encontrou no Renascimento o equivalente do Modernismo, baseando a analogia no fato de ambos movimentos artísticos representarem alterações profundas da experiência humana.

De acordo com o estudo já clássico de Julio Ramos,<sup>6</sup> – com quem coincidem Susana Rotker<sup>7</sup> e Graciela Montaldo,<sup>8</sup> dentre outros críticos do modernismo – com a crônica de Fim de Século constitui-se um novo sujeito da escritura que se situa entre a literatura e o jornalismo. Ramos concebe esse sujeito híbrido como formado “*en los límites, en las zonas de contacto y pasaje entre la literatura y otras prácticas discursivas y sociales*”.<sup>9</sup> O escritor, que explora novos temas e participa de um renovado circuito de interação comunicativa, faz da viagem – ao estrangeiro, pelo próprio país, pela cidade conhecida ou desconhecida, e inclusive para lugares imaginados – não apenas um assunto da crônica, mas antes o eixo estruturante de narrativas destinadas à publicação em periódicos, o meio pelo qual passa, em grande parte, a prática de leitura de fim do século XIX.

Às migrações discursivas (jornalismo - literatura) soma-se o deslocamento como tema da crônica. Os textos de Rusiñol que consideraremos correspondem a dois momentos, sendo fruto das observações de duas viagens: a Paris, durante a última década do século XIX, e a Argentina, por ocasião do Centenário da Revolução de Maio, em 1910. O cronista descreveu as figuras deslocadas que ele observou nas suas viagens. Rusiñol movimentou-se entre as redes que vincularam três espaços privilegiados do Modernismo hispânico: França, América y Espanha. Os textos que levaremos em conta entrelaçam esses espaços pelo tema da viagem, como

também eles aparecem vinculados nas crônicas de outros escritores espanhóis e latino-americanos de Fim de Século. Basta reparar nas crônicas de Martí, Darío, Gutiérrez Nájera, Asunción Silva, Azorín, Unamuno y Gómez Carrillo, todos viajantes e observadores atentos dos fenômenos de modernização que aconteciam em “ambos mundos”. A propósito do Fim de Século no Brasil, Edmundo Bouças<sup>10</sup> destaca em seu estudo de João do Rio a maneira como os personagens dos contos e das crônicas do autor interiorizam a “vertigem” das transformações urbanas vinculadas a imaginários modernizadores que atuaram a modo de miragens tropicais da Paris reurbanizada por Haussmann. Nesse espaço urbano convulsionado de Rio de Janeiro, em que atua o desejo de incorporar a ordem da razão européia, Bouças valora o olhar crítico de João do Rio. Também no mundo hispânico o cosmopolitismo, e as novas percepções das dimensões espaço-temporais convocaram o olhar crítico dos cronistas.

## II- Paris: interiores e exteriores

A célebre viagem a Paris dos artistas espanhóis e hispano-americanos costuma ser explicada por questões de índole estética – o fascínio provocado pelo simbolismo francês – ou por motivos que de uma ou outra maneira se associam à imagem mítica que os artistas da periferia constroem do centro irradiador da modernidade. Poucos destacam no entanto, que alguns artistas não buscavam tão somente novos modelos mas também caminhos para canalizar a sua produção. A boêmia dos círculos de escritores e artistas, a liberdade de criação e as oficinas de pintores e as escolas privadas, que ocupavam o lugar das antigas academias oficiais, faziam parte do novo sistema cultural. A essa organização das atividades artísticas convém vincular as estadias de Rusiñol em Paris, um artista que, como sabemos, expressava seu talento tanto na literatura quanto na pintura. Os marchandes ofereciam, a esses criadores, “uma nova maneira de estabelecer contato com os possíveis compradores e, sobretudo, Paris permitia uma ampla possibilidade de exposição da obra dos artistas na diversidade de salões, segundo as diferentes tendências plásticas”.<sup>11</sup>

Para os jovens - em contraste com as academias e as instituições espanholas que ainda na última década do século XIX continuavam considerando Roma como a capital da arte oficial - Paris representava uma arte “mais acorde com o gosto da nova clientela burguesa e com as novas formas de vida”.<sup>12</sup> Dentre os espanhóis, foram os artistas vascos e catalães quem iniciam a moda da viagem obrigada a Paris.

Rusiñol conhece a capital do simbolismo em 1887. Porém, é a viagem nos começos de 1889 que interessa especialmente já que dessa experiência surgiram as observações e relatos sobre Paris. Nessa cidade, o artista estabelece contatos com figuras importantes da cultura francesa do momento, como É. Zola e L.Daudet.

Seu círculo íntimo, no entanto, compõe-se de espanhóis e hispano-americanos que sobrevivem escrevendo crônicas de novidades para periódicos do mundo hispânico, já que nem todos pertencem, como Rusiñol, à próspera burguesia. Com o pintor e crítico de arte Miguel Utrillo (1862-1934) e com o escultor Enric Clarasó (1857-1941) divide o mesmo atelier e compõe um grupo ao qual se soma uma outra figura destacada do modernismo catalão: Ramón Casas (1866-1932). Dessas experiências vitais e artísticas tratam as crônicas que Rusiñol envia para o jornal *La vanguardia* de Barcelona. Sob os títulos de *Desde el Molino* (1894) e *Impresiones del arte* (1897),<sup>13</sup> elas foram publicadas em forma de livro. Como sintetiza María Alejandra Zanetta,<sup>14</sup> desde 1889 até 1893, o artista dedica-se a descrever, na sua pintura e na sua literatura, a vida, os ambientes e os personagens do bairro boêmio de Montmartre.

Desses relatos da vida boêmia a primeira figura deslocada é a do próprio cronista. O eu autobiográfico das crônicas caracteriza-se, antes de mais nada, por ser mirada e memória de alguém que não pertence a esse lugar e que está ali para destacar o estranho de uma modernidade contraditória que adere a valores espirituais mas que também se revela brutalmente materialista. Embora a cidade suscite apreciações positivas como centro do mundo artístico e cultural, não existe nenhuma ingenuidade admirativa em esse olhar estrangeiro sobre os ambientes parisienses.

O narrador das crônicas de Rusiñol instala-se na marginalidade – da arte institucionalizada, da cidade cosmopolita, da seriedade acadêmica – e desde esse ângulo exercita a crítica de tudo o visto e o experimentado. Dessa atitude é um exemplo interessante o relato intitulado “Un pintor Chic”, que narra a visita do cronista e seus amigos ao atelier de um artista de moda. A sacralização da figura do artista e de sua obra mediante uma estudada e hipócrita representação para seduzir clientes evidencia a olho nu a contradição instalada desde a comercialização da arte moderna. Tão interessante quanto o encontro da arte e do mercado, da arte e da indústria, é a operação profundamente desmitificadora de Rusiñol que parodia o seu próprio estilo de escritura modernista provocando a distancia crítica cujo efeito consiste em transpor para o interior do texto a figura irônica do cronista das margens.

O tom de autoparódia que já Emir Rodríguez Monegal tinha detectado em textos de Darío, como “jogo de ambigüidades com que ele imita e dessacraliza os modelos do simbolismo francês”<sup>15</sup> reconhece-se, também, em “Un pintor Chic”. Vejamos como esse jogo irônico desenvolve-se no início da crônica. Imagens de retórica tipicamente modernista descrevem um dia ensolarado de inverno:

la nieve aquella se había helado por las calles en plena posesión de su derecho; las fuentes, en vez de manar agua, como es su misión, destilaban estalactitas cristalizadas, semejando burbujas de vidrio, claras y transparentes; el agua se detenía por los arroyos, acosada por el frío; y el cielo, libre ya de

la niebla, que le privara la vista de la tierra, parecía complacido de haberla cubierto de blancura y se extendía azul, sin nube por su bóveda grandiosa. (P. 26)

Porém, imediatamente manifesta-se a distancia irônica em relação a esse enunciado, considerado artificialmente barroco pelo próprio autor:

Todo este prólogo inútil no sirve de otra cosa sino para llegar a decir que el día se presentaba espléndido y generoso, y no era el caso desairarle quedándonos en casa. (P. 26)

Com esse exórdio, constituído pela descrição modernista e a sua tradução para a linguagem simples e direta, justifica-se a “excursão” do grupo de artistas para o atelier do pintor parisiense cujo nome não é revelado. Embora a crônica esteja, daqui para frente, salpicada de imagens decadentistas – “lago de sangue” para aludir a uma pintura vermelha é uma delas – o cronista critica, uma vez traspassada a porta que conduz ao interior do atelier, a artificialidade do ambiente e do artista simulador; sobretudo vai criticar a feroz contradição entre as pretensões desse último e o descarnado materialismo de seu marchand, para quem a arte não é mais do que um produto de encomenda: *“necesito dos cabezas más, para mañana. El mismo tipo rubio de siempre, que es el que gusta más a los compradores ingleses”*. O centro da modernidade artística, parece dizer o cronista, também produz miragens e simulacros: o artista que goza do privilégio de viver na cidade mais estimulante do mundo está criando mitos que se desfazem ao comprovar o fato de que o dinheiro condiciona e compromete o sistema artístico.

Rusiñol revela a mesma contradição entre a aspiração dos valores do espírito e a grosseira materialidade do dinheiro quando descreve, na crônica “Un fotógrafo de la legua”, o conflito de um pintor que deve fazer trabalhos de fotografia – pura técnica – para poder sobreviver. Basta o cronista ingressar à miserável casa do fotógrafo para que o seu olhar registre imediatamente o drama do artista frustrado. A fotografia é associada no relato ao decorativo requerido pelo mercado da modernidade, enquanto a pintura representa o reduto da arte já inútil quando não é feita para a venda. A contradição não pode deixar de evocar a insatisfação de Rubén Darío – bem como de outros modernistas - diante do trunfo do materialismo na modernidade.

Além do próprio cronista-artista, outras figuras do cosmopolitismo aparecem nos relatos de Rusiñol publicados no jornal de Barcelona. Poderiam ser denominadas figuras do cosmopolitismo *por necessidade* ou *por opção*, para insistir na diferenciação que Octavio Ianni utilizou para identificar as migrações de fim do século XX. As figuras do turista e do imigrante de diferente sorte encarnam as possibilidades de deslocamento desse outro fim de século.

Na crônica “Montmartre por la noche”, Rusiñol observa o bairro com olhos de pintor impressionista que acompanha as paulatinas transformações que a luz provoca sobre os objetos: à mudança das coisas corresponde também a mudança da vida humana do bairro. As metáforas da formiga e da cigarra para designar os

habitantes do dia e da noite, respectivamente, marcam as diferenças dos dois momentos de Montmartre. Evidentemente, Rusiñol confere à noite maior atenção: a sua crônica descreve essas cigarras que vivem a noite do “Moulin Rouge”. O Montmartre noturno de Rusiñol é o lugar de gestação de uma cultura popular autêntica de vanguarda. Como a autenticidade representa o valor positivo que domina a descrição e os comentários do cronista, as personagens são avaliadas segundo a posição de cada uma delas na escala dominada por esse valor. O turista implica a negação do autêntico uma vez que, como outros cronistas de Fim de Século,<sup>16</sup> Rusiñol condena a planificação da atividade da viagem que está se consolidando nessa época como uma grande e lucrativa indústria :

Se pasean con la guía en la mano mirando el techo, como quien visita el cementerio de Pisa o la rotonda de Florencia; se enteran minuciosamente de todo y lo apuntan en su inseparable cartera, no fiándolo a la memoria; se aburren el tiempo que para ello han destinado, y se vuelven a su patria, jactándose de que han conocido París hasta en sus más recónditas intimidades. (P. 58)

Mas, paradoxalmente, a crônica destina-se a ser lida na Espanha e na América por um leitor curioso das novidades de Paris, um futuro turista, cujos desejos estão sendo construídos, precisamente pelo texto que os menospreza, manifestando, também por esse viés, o caráter conflitivo do modernismo, situado entre uma aspiração à espiritualidade e as exigências do materialismo que impõe o novo e espetacular desenvolvimento capitalista. Convém lembrar que, como ressaltaram Julio Ramos e Graciela Montaldo, a vida do escritor de Fim de Século está atravessada pela contradição entre a necessidade de escrever poesia e as exigências do ofício no jornal do qual depende para comer, conflito que eles solucionaram, em parte, incorporando a arte ao texto de circulação jornalística. Devemos levar em consideração, com Raúl Antelo, por outro lado, que o gênero praticado em Fim de Século representava, por encima do repertório temático e das invariáveis formais, como observou Raúl Antelo ao respeito da crônica do mesmo período no Brasil, “um campo estruturado de tensões simbólicas e imaginárias, históricas e estéticas”.<sup>17</sup>

Enquanto a cultura de Montmartre se faz e se desfaz, vive do instável, do ensaio e do provisório, o turista de Rusiñol tende a imobilizar objetos e a ratificar arquétipos, urgido pelo tempo escasso da viagem. Como Gómez Carrillo,<sup>18</sup> o cronista atribui-se uma função didática, se apresentando a si mesmo como alternativa à simplificadora guia de viagem, um produto da indústria gráfica derivado dos deslocamentos humanos programados:

Pero lo que no encontrarás anunciado en ningún guía (y si quieres gozar de ello apresúrate, por Dios, lector querido) son esos rincones armonizados por la lenta sucesión del pasado; esos conjuntos visitados por los siglos. (P. 72)

“Montmartre por la noche” mostra, a seguir, uma outra figura deslocada, oposta e complementar ao mesmo tempo, à do turista: o “castellano viejo”. Nele o cronista acredita estar diante do “*único español auténtico, vestido de andaluz, que sale a relucir entre tanta imitación*” (P. 59). De forma explícita o autor retoma um dos arquétipos da Espanha criado por José de Larra, o cronista mais importante do romantismo espanhol. O “castelhano velho” de Larra sai na crônica de Rusiñol do âmbito rural espanhol para virar vagabundo em Paris até descobrir que pode sobreviver da lucrativa imagem estereotipada do espanhol no estrangeiro. Com esse relato do camponês que abandona a sua terra e que compra uma roupa de toureiro para dançar flamenco no Moulin Rouge, Rusiñol introduz a problemática do exotismo em relação aos deslocamentos humanos de Fim de Século como uma questão central referente à representação da alteridade. No contexto da modernidade que sempre demanda coisas novas – escreve César Aira<sup>19</sup> a propósito do exotismo – responder às exigências do outro expressa-se também na mercantilização das etnias e das nacionalidades. Rusiñol adverte que o preço dessa concessão era virar um objeto a mais de consumo no mercado dos bens culturais.

No entanto, el “castellano viejo” não deixa de representar, em algum sentido, um modo de integração bastante bem sucedida do ponto de vista prático. A julgar pelos valores operantes no interior do próprio texto, esse ator improvisado é menos desprezível do que o artista simulador e seu marchand – personagens da crônica “Un pintor Chic” – e inclusive, do que o turista pretensioso.

Completando o painel das figuras dos deslocamentos humanos, Rusiñol introduz na crônica intitulada “El moro del baile”, o caso extremo de desenraizamento. Um pobre mouro que vive de vender pastilhas de essências da sua terra e que tem como única companhia um cachorro magro é agredido pelos alegres clientes do moinho da Galette, quem pretendem que o estrangeiro dance a música da moda, o “can-can”. Diferentemente do camponês que dança em Montmartre para divertir os outros, mas que fez dessa atividade o seu meio de subsistência, do turista e do artista estrangeiro que vive a efervescência da cultura de Paris, esse moro perdido no Moulin de la Galette é a personagem trágica na luta contra o meio hostil. Nele, Rusiñol ve o outro rosto da cidade cosmopolita que simultaneamente atrai e exclui. Um comentário crítico sobre a cidade parece ser a conclusão do relato do mouro: “*ese París inmenso, que es para todo emigrante el desierto verdadero*”(P. 80).

### III. América do Sul: portos e interiores

Em 1910, quer dizer, mais de dez anos depois da publicação das crônicas em *La vanguardia*, Santiago Rusiñol viaja à próspera “Argentina do Centenário”.<sup>20</sup> Da



experiência das suas travessias pelo país trata o livro *De Barcelona al Plata*,<sup>21</sup> publicado em catalão em 1911. Dele existem duas traduções: uma, de Gregorio Martínez Sierra e outra, mais recente, de Xavier Moret. Embora o relato cause a impressão de que nos comentários atuam as influências de referências literárias e de mitos europeus sobre América, não deixa de chamar a atenção a maneira como o cronista repara na miséria dos imigrantes. Foi a viagem mais longa da vida do artista, quem percorreu uma boa parte do país. Aqui interessa-nos, especialmente, a visão de Buenos Aires e dos imigrantes. Uma imagem pictórica que tenta descrever esse conjunto de miseráveis lembra a descrição do mouro da dança: “*Vistos en conjunto, esos hombres tienen el color grisáceo de los que no son de ninguna parte; ese confuso desteñido que hace que los hombres sean iguales allí donde hay miseria*” (p.23). Na Argentina poderosa, aonde o tempo adquire um ritmo vertiginoso, contrastante com o tempo lento da Europa, Rusiñol imagina diversos destinos para esses imigrantes, sendo um futuro provável “*morir en medio de un desierto, como un caballo que ha perdido la manada, en el desconsuelo del gran llano*” (P. 80). Novamente essa imagem reenvia ao mouro sofrendo no deserto de Paris.

*De Barcelona al Plata – Un viaje a la Argentina de 1910*<sup>22</sup> deve ser situado na série de livros publicados por europeus ilustres que visitaram a Argentina nos anos próximos do Centenário de 1910. Como explica Margarita Pierini, a presença de observadores vinculados a periódicos durante esse período – Jules Huret, Clemenceau y Gómez Carrillo dentre outros – vincula-se à Argentina agro-exportadora que deseja exhibir para o mundo as suas riquezas. As crônicas do guatemalteco Enrique Gómez Carrillo são particularmente interessantes para sublinhar, por contraste, a visão de Santiago Rusiñol. Comenta M. Pierini que Gómez Carrillo “*realizará un retrato encantador de un Buenos Aires donde no hay lugar para la miseria o la desesperanza: sólo descubre la sonrisa que se constituye en sus crónicas en la nota caracterizadora de la gran ciudad*”.<sup>23</sup>

Dos visitantes do Centenário, Gómez Carrillo foi quem mais insistiu, naturalmente, na semelhança entre Buenos Aires e Paris – a sua cidade de residência –. O guatemalteco, que viu na capital na Argentina o equivalente das metrópoles europeias, critica a apreciação que Rusiñol se leva de Buenos Aires. Dado que Gómez Carrillo não presta atenção à miséria e à tristeza em que insiste o catalão, ele opina que *De Barcelona al Plata* é um livro injusto.

Na primeira página do livro, Rusiñol logo introduz o comentário sobre aquilo que será a sua maior preocupação: o destino desses imigrantes que atravessam o oceano em pós de um sonho. No barco que sai de Barcelona, os imigrantes da terceira classe levam o acordeão “*que se oye en todos los puertos, que va llorando de mar en mar, arrastrando una tristeza salada, una melancolía de ola y un lamento de tierra, que no se sabe de dónde son*” (P. 22).

A imigração representa-se de duas maneiras no livro. Por um lado, enfoca-se à massa indiferenciada de homens pobres; por outro, contam-se fragmentos de histórias individuais, através das que se vislumbra o drama de vidas solitárias. Esse último caso é, por exemplo, o do violinista italiano descrito ao começo da travessia. Antiga figura da noite de Montmartre, ela agora atravessa o mar ao encontro de um parente quase desconhecido: “*aburrido y maltrecho, en un rincón de la memoria encontró un hermano que vivía en un punto confuso de América*” (P.37). Com um outro fragmento de vida encerra-se a viagem de Rusiñol: os passageiros, antes de chegar ao porto de Barcelona, ouvem gritos provenientes da classe em que viajam os pobres, anunciando que um homem se jogara ao mar. Rusiñol não perde a oportunidade de assinalar os contrastes sociais do interior do buque em que viajam, diferenciados por categorias, o homem que volta rico da América ou o passageiro turista, por um lado; e por outro, o emigrante derrotado:

-¿Quién era...? preguntan todos. Nadie lo sabe. Un español. Un emigrante. Un loco.

-Esto nos retrasa más de dos horas- dice un señor, mirando un reloj cargado de pedrería que cuelga con una gruesa leontina.

Uno regresa rico. El otro, loco. ¿Quién sabe si América es eso! (P. 254)

As massas de imigrantes são divisadas a uma certa distancia, como quando o artista observa no porto de Santos, durante uma das escalas da viagem a Buenos Aires, “*una multitud de gente pobre que bajaba unos fardos que, por sucios y miserables, no pagaban importación. Eran un centenar de inmigrantes que ya habían llegado a destino.*” (P. 59). Já na cidade argentina, Rusiñol fica impressionado vivamente com o quadro de sofrimento que adivinha no interior de “La casa de los inmigrantes”, a indigna moradia aonde são alojadas as pessoas que chegam nos barcos procedentes da Europa:

Los meten allí y, cuando todo está dentro, da lástima describir el montón de dolores y de miseria que se apelotona en aquel antro, uno de los más trágicos y más negros que la fatalidad pueda imaginar. Toda la pobreza se difumina en un mismo color; todos los dolores de la injusticia se acoplan en la misma sima; todas las inclemencias del mundo se encogen como hojas muertas. (P. 79)

A experiência da imigração desde as últimas décadas do século XIX foi um tema constante no mundo hispânico e continua sendo até hoje. No outro extremo da América, um outro modernista dedicou, também nesse período, agudos comentários sobre a situação dos operários e dos imigrantes nos Estados Unidos. Numa carta ao Diretor de *La Opinión Nacional* de 12 de maio de 1882, o cubano José Martí referia-se, dentre outros assuntos, ao conflito provocado pela imigração chinesa em San Francisco. Com a sua característica sensibilidade social, Martí apresentava, num relato detalhado, político e objetivo as tensões trabalhistas

provocadas pela presença de “*los hombrecillos de ojos almendrados, rostro huesudo y lampiño y trenza larga*”. Como o artista catalão, também ele reparou na massa de imigrantes que chegavam “*a modo de rebaño*”.

Creemos que a leitura das crônicas de Rusiñol coloca-nos diante das tensões inerentes à modernidade e ao cosmopolitismo, mostrando a construção de novas identidades e também a desestruturação de outras. Desde um lugar excêntrico, fora da sua sociedade e da sua cultura, o cronista cosmopolita descreveu as figuras que representavam diferentes tipos de deslocamentos humanos, alguns bem sucedidos e outros dignos de piedade. Numa época como a nossa, de novas travessias e experiências inter-culturais, essas crônicas de Rusiñol podem ser lidas como parte importante dos relatos da modernidade que antecipam ou prefiguram conflitos da nossa época.

#### Notas

<sup>1</sup> Buarque de Holanda, Aurélio. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1º ed., 11 reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

<sup>2</sup> “Modernismo” é o nome que designou na Espanha e na América Hispânica o movimento denominado “simbolismo” em outras partes de Ocidente.

<sup>3</sup> Zuleta, Ignacio. *La polémica modernista: el modernismo de mar a mar (1898-1907)*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1988, p. 174.

<sup>4</sup> Ianni, Octavio. *A era do globalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

<sup>5</sup> Jiménez, Juan Ramón. *El modernismo. Notas en torno de un curso*, 1953. México: Aguilar, 1962.

<sup>6</sup> Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura, 1989.

<sup>7</sup> Rotker, Susana. *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.

<sup>8</sup> Montaldo, Graciela. *Ficciones culturales y fábulas de la identidad en América Latina*. Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo, 1999.

<sup>9</sup> Ramos, Julio. “El reposo de los héroes.” Rev. *Prismas*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, núm. 1, 1997, p. 38

<sup>10</sup> Bouças, Edmundo. “João do Rio: margens da euforia republicana”. Rev. *Terceira Margem*. Pós-Graduação em Letras da UFRJ, vol. II, núm. 2, 1994, pp. 77-81.

<sup>11</sup> Historia del Arte. *Del simbolismo al fauvismo*. Vol. 25, Barcelona: Salvat, 1991, p. 65.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>13</sup> Rusiñol, Santiago. *Desde el Molino é impresiones de arte*. Paris: Garnier, s/f. As citações correspondem a esta edição.

<sup>14</sup> Zanetta, Susana. *La pintura y la prosa de Santiago Rusiñol: un estudio comparativo*. Valladolid: Universitas Castellae, 1997. P. 30

<sup>15</sup> Rodríguez Monegal, Emir. “Carnaval, antropofagia, paródia”. Rev. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, núm. 62, jul-set. 1980, p. 12

<sup>16</sup> Cristóbal Pera estuda o tema do turismo na literatura de Fim de Século em “De viajeros y turistas: reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana” *Revista Iberoamericana*, Univ. de Pittsburgh, vol. LXIV, núm. 184 -185, jul.-dic. de 1998, pp. 507-528.

<sup>17</sup> Antelo, Raúl. “João do Rio=Salomé.” En: Setor de Filologia da FCRB (org.) *A crônica. O gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 155.

<sup>18</sup> Enrique Gómez Carrillo dissertou na crônica “Psicología del viaje” sobre o comportamento do turista; dessa figura o escritor pretende se diferenciar, reivindicando para si o tempo lento e não programado.

<sup>19</sup> Aira, César. "El exotismo". Rev. *Boletín*, Rosario (Argentina) , núm. 3, set. 1993

<sup>20</sup>A elite literária e artística participou, junto com o poder político, dos festejos da comemoração dos cem anos da "Revolução de Maio de 1810" que expressou a vontade de independência do país. Os rituais festejavam, na realidade, o triunfo de um modelo de país, baseado na integração da Argentina na economia mundial como exportadora de produtos agropecuários. A história literária refere-se à "Geração do Centenário". Ver: *Historia de la literatura argentina*. Vol. I,II e III. Buenos Aires: Centro Editor, 1968.

<sup>21</sup> Rusiñol, Santiago. *De Barcelona al Plata. Un viaje a la Argentina de 1910*. Trad. e introd. de Xavier Moret. Barcelona: Ediciones B, 1999.

<sup>22</sup> A tradução de Martínez Sierra do original em catatão *Del Born al Plata. Impresiones de viatge*, leva o título *Un viaje al Plata* e data de 1911. Usamos a tradução de Xavier Moret de 1999.

<sup>23</sup> Pierini, Margarita. "Buenos Aires en la mirada de los viajeros". Trabalho apresentado na conferencia internacional "La cultura arquitectónica hacia 1900. Revalorización crítica y preservación patrimonial", organizada pela Universidad Torcuato Di Tella (1-3 de septiembre de 1999).