



VOLUME – V. 4

NÚMERO – N. 1

JUN. – 2026

ISSN: 2966-1439

P. 7-19

A MOSCA NO ÂMBAR DA MODERNIDADE

THE FLY IN THE AMBER OF MODERNITY

Marcus Rogério Salgado¹

RESUMO: O presente artigo é um estudo sobre as condições de organização e produção do periódico britânico *The Yellow Book*, criado pelo escritor norte-americano Henry Harland e pelo artista gráfico inglês Aubrey Beardsley. Considerado a síntese da década de 1890, o periódico se constitui em fonte indispensável para o estudo da constelação estética finissecular.

Palavras-chave: Modernidade. Revistas literárias. Decadentismo.

ABSTRACT: This article is a study on the material conditions of production and organisation of *The Yellow Book*, a literary and artistic review created by North-american writer Henry Harland and British artist Aubrey Beardsley. Considered no less than the epitome of the Nineties, it is a undisputable source for researchers who are supposed to study fin-de-siècle aesthetic constellation.

Keywords: Modernity. Literary reviews. Decadentism.

A revista *The Yellow Book*, circulante entre os anos de 1894 e 1897, pode ser considerada como uma síntese das principais tendências em termos de literatura e arte vigentes naquele momento, em particular no universo anglófono. Em seus treze números, entre os colaboradores encontramos nomes como Aubrey Beardsley, Henry James, Vernon Lee, W. B. Yeats, Max Beerbohm etc.

¹ Doutor em Literatura Comparada (UFRJ). Professor de Literatura Brasileira (UFRJ). E-mail: marcussalgado@gmail.com

A concepção da revista se deve a seu diretor, o escritor norte-americano radicado na Europa Henry Harland, e a seu primeiro diretor de arte, Aubrey Beardsley. Ambos se reuniram no primeiro dia do ano de 1894, sob a intensa neblina que dominava Londres, e decidiram fundar um órgão que permitisse fazer circular e atingir novos patamares de recepção a produção de jovens escritores e artistas visuais atuantes naquele momento. Essa intenção é revelada pelo próprio Beardsley, em carta a Robert Ross, pedindo material para a revista:

Quanto à forma geral de apresentação, será parecida com a de um prosaico romance francês. Cada número com cerca de dez contribuições sob a forma de contos e ensaios discursivos da pena de gente como Henry Harland, Henry James, Crackanthorpe, George Egerton e Max Beerbohm. Os desenhos serão independentes e fornecidos por Aubrey Beardsley, Walter Sickert, Wilson Steer, Will Rothenstein e outros mestres do passado. A publicação estará sob encargo de John Lane, com preço de cinco shillings. Nossa ideia é a seguinte: muitos pintores-escritores e escritores-pintores não conseguem ter aceitos seus melhores trabalhos em revistas convencionais, seja porque não são 'tópicos' ou talvez por serem um pouco *risque* [arriscados]. (Beardsley, 1971, p. 61).

O projeto seria encampado pelos editores John Lane e Elkin Mathews, responsáveis por The Bodley Head, editora londrina com escritório na região central (Vigo Street) e focalizada em lançar obras de autores finiseculares como Oscar Wilde (*Poems*, *The Sphynx* e *Salome*), Francis Thompson (*Poems*), John Gray (*Silverpoints*), Richard Le Galienne (*Volumes in folio*, primeiro livro editado pela casa) etc. A parceria se desfez ainda em 1894, o que não impediu que Lane levasse adiante a publicação tanto da revista como de textos fundamentais do período, como *The Great God Pan*, de Arthur Machen, publicado naquele mesmo ano de ruptura. Como coloca Katherine Lyon Mix (1960, p. 37), “novos escritores e artistas que encontravam pouco apoio de editores ortodoxos eram encorajados ao serem recebidos em Vigo Street”. Segundo a mesma pesquisadora, “a editora era o assunto comentado nos dois lados do Atlântico” (Mix, 1960, p. 38) – o que seria reforçado pela presença transatlântica posterior, em *The Yellow Book*, de Henry Harland, Henry James e John Singer Sargent.

Se, por um lado, é possível afirmar que, como editora, a Bodley Head se destacava pela “busca pelo novo talento, pelo autor que rompe com a tradição,

traçando novos caminhos” (Mix, 1960, p. 39), por outro é inegável que, como homem de negócios, Lane sabia que as fronteiras entre o centro e a margem (ou mesmo entre o *establishment* e o *underground*) podem ser desguarnecidas e retroalimentadas, plenamente consciente estava de que “os lucros obtidos com autores populares poderiam ser usados para contrabalançar o dinheiro gasto em livros com apelo limitado ou puramente artístico” (Mix, 1960, p. 39). Editor moderno, com métodos de produção e qualidade gráfica e artística modernos, com planos de atuação cosmopolita e sempre afirmando sua autonomia estética e financeira, não é por acaso que dele Max Beerbohm viria a traçar um retrato-relâmpago – que talvez funcione como síntese satisfatória do que estamos a lidar aqui: “pobre mosca no âmbar da modernidade” (Mix, 1960, p. 39).

Sem a menor dúvida, John Lane poderia ser apontado como um agente em exercício daquilo que Bourdieu chama de “autoridade propriamente cultural” (Bourdieu, 2007, p. 118). Do exercício dessa autoridade advêm “sanções simbólicas” (Bourdieu, 2007, p. 118), e é neste ponto que fica patente como a escolha pela editora de John Lane não foi aleatória:

No começo da década de 1880 Oscar Wilde já tinha se afirmado como uma espécie de *arbiter*, dando conferências na Inglaterra e na América sobre a decoração de aposentos, e fornecendo a um ansioso público de classe média a palavra final sobre *qual* mobília era vulgar ou qual era bela. Sob a direção de John Lane, a Bodley Head se prezaria a mais ou menos a mesma função: ao intitular seu catálogo de vendas *Uma lista de livros de Belles Lettres*, ela definiria para o público dos livros do período o que constituía uma aparência *elegante* e conteúdo sofisticado. (Stetz et Lansen, 1990, p. 8).

Todos os treze números repetem o mesmo padrão gráfico: capa em amarelo e preto, com encadernação sólida e resistente à maneira de um livro, texto na tipografia Caslon, com gravuras em preto e branco ocupando a folha de rosto e as páginas internas. Em formato quadrangular (*quarto*, em consonância com a terminologia tipográfica), as páginas eram impressas em uma única coluna, também como ocorre com os livros. Essa aproximação entre as culturas gráfica e literária era algo programático da própria revista, como se percebe nessa escolha por uma revista com sinais exteriores habitualmente associados à cultura bibliófila. Já no prospecto, os editores informam que, embora uma revista, em sua

materialidade o projeto é pensado a partir do livro e sua cultura: “Será um livro – um livro para ser lido e colocado nas estantes e relido; um livro em forma, um livro em substância” (*apud* Kooistra, 2019). Portanto, esse movimento inicial do projeto, aproximando livro e revista, cultura gráfica e cultura literária, não é casual. Como aponta Lorraine Kooistra, é possível vislumbrar em tais escolhas um alinhamento com aspectos importantes da vida social britânica naquele momento histórico – afinal, se um exemplar do *Yellow Book* custava mais do que um tabloide, por outro lado ele era mais barato que um romance impresso: “ao atrair tanto o colecionador como o leitor comum, *The Yellow Book* seguia a bem-sucedida estratégia de vendas de Lane para a Bodley Head de seduzir um amplo espectro da classe média para que acreditassem ser um grupo de elite de compradores cultivados” (Kooistra, 2019).

Os editores de *The Yellow Book* buscavam, por meio da própria revista, uma série de convergências. A primeira delas, ao reunir escritores e artistas de direcionamentos estéticos diversos, era de aproximar diferentes agentes de produção. Tais agentes eram tocados por um problema comum: dificuldade de estabelecer relações objetivas com editores. Daí surge a segunda convergência: entre os campos que Bourdieu chama respectivamente de “o campo da produção” e “o campo da difusão” (Bourdieu, 2005, p. 118). Muito mais do que estética (já que as páginas da revista proporcionam o encontro entre múltiplas tendências artísticas e literárias vigentes no *fin de siècle*), tais convergências se dão antes na tentativa de firmar aquilo que Bourdieu chama de “uma posição por construir” (Bourdieu, 1996, p. 95). Ou seja: é exatamente a partir dessa dificuldade de difusão que se estabelecem as relações de capital social entre os colaboradores da revista, dessa forma “construindo o campo no qual poderia encontrar lugar” (Bourdieu, 1996, p. 95).

O próprio papel de Lane e da Bodley Head na formação de leitores-consumidores – em oposição a uma possível “clientela imediata” (Bourdieu, 1996, p. 101) – pode ser entendido a partir dessas relações pendulares entre autonomia e sujeição aos aspectos econômicos do campo da cultura, já que “à medida que a autonomia da produção cultural aumenta, vê-se aumentar também o intervalo de tempo que é necessário para que as obras cheguem a impor ao público (a maior

parte do tempo contra os críticos) as normas de sua própria percepção, que trazem consigo” (Bourdieu, 1996, p. 101). Além disso, ao agregar grupos e subgrupos que já vinham intervindo publicamente no campo (dos poetas do Rhymer’s Club à escrita de autoria feminina que a posteridade identificaria sob a rubrica de “New Woman”, passando por decadentistas, realistas e esteticistas), John Lane reúne em torno de suas iniciativas editoriais agentes do campo da cultura que se afirmam como autônomos “em relação aos mecenas aristocráticos e aos poderes públicos” (Bourdieu, 1996, p. 111-112), tentando encontrar no próprio gesto de edição uma possível saída para o impasse causado pela constatação daquilo que Bourdieu chama de “oposição entre a arte e o dinheiro” (Bourdieu, 1996, p. 111), antinomia que tanto mais se afirmava “à medida que o campo literário e artístico afirmava sua autonomia” (Bourdieu, 1996, p. 111).

O caráter transnacional da revista também deve ser entendido sob o mesmo diapasão. Concebida não apenas para consumo local, *The Yellow Book* traçava uma ponte – ou talvez um arco voltaico – sobre o Atlântico. Ao simples fato de ostentar, em sua folha de rosto, Londres e Boston como os endereços de publicação há que se acrescentar a presença norte-americana, que não se restringe ao fundador Henry Harland. O primeiro número abre justamente com “The death of a lion”, conto célebre de Henry James. No segundo número, um retrato de James feito por ninguém menos que John Singer Sargent. Merece destaque a presença da artista gráfica Ethel Reed, que colaborou em diversos números da revista. Além disso, como ressaltava Kooistra (2019), “embora fosse em grande parte uma revista urbana sediada e centrada em Londres, era publicada, distribuída e resenhada nos Estados Unidos e nas Ilhas Britânicas”. Além disso, “seus colaboradores e leitores provinham de várias partes do mundo falante de língua inglesa, bem como França, Dinamarca, Países Baixos e Sérvia” (Kooistra, 2019). Percebe-se, explicitamente, a intenção de constituir uma rede de atuação em contexto nacional e transnacional, tecendo relações multilaterais entre os diversos actantes e subgrupos envolvidos, de forma que esses possíveis desdobramentos horizontais no agenciamento de capital social se tornam o próprio eixo motor da publicação:

O capital social é o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de inter-conhecimento e de reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis. (Bourdieu, 2007, p. 67).

Ressalte-se que as estratégias de agenciamento do capital social não se dobram às constrições geográficas ou mesmo de outra ordem, uma vez que “essas ligações são irredutíveis às relações objetivas de proximidade no espaço físico (geográfico) ou no espaço econômico e social porque são fundadas em trocas inseparavelmente materiais e simbólicas cuja instauração e perpetuação supõem o reconhecimento dessa proximidade” (Bourdieu, 2007, p. 67). É assim que o capital social se coloca em direta proporcionalidade à “extensão da rede de relações que ele pode efetivamente mobilizar” (Bourdieu, 2007, p. 67).

Por conta disso, é possível afirmar que, editorialmente, *The Yellow Book* está atenta e consciente de que a modernidade é “uma dinâmica que abarca corpos, signos, imagens, linguagens, relações de parentesco, práticas religiosas e nacionalidades, além de mercadorias, riquezas e força de trabalho” (Crary, 2012, p. 19).

No entanto, a pretendida autonomia editorial em relação às forças econômicas não se reproduz sob a mesma dinâmica no que diz respeito a seu impacto especificamente no campo da cultura e suas imbricações com outros campos. Causa desconforto, por exemplo, a ausência de textos de Oscar Wilde: alegar que ele pertencia a outra geração e dispunha de certa facilidade para publicação não resolve o problema, pois o mesmo se dá com Henry James, não o impedindo de ocupar lugar privilegiado, abrindo o primeiro número, publicado em abril de 1894, cerca de um ano antes dos processos judiciais em que o escritor irlandês se veria envolvido. A situação jurídica de Wilde seria razão mais que provável para sua ausência na revista, não fora um de seus criadores e diretor de arte ser ninguém menos que Aubrey Beardsley. Além de ter assinado as imagens que acompanham a *Salomé* de Wilde, publicada pouco antes (1893) por Lane e Matthews, Beardsley era um artista de verve profundamente erótica, que se manifestava tanto na arte gráfica como, menos frequentemente, na literatura. Tal

posição pendular, a oscilar entre a respeitabilidade e a autonomia, conduziria à demissão do próprio Beardsley, um ano após o lançamento do primeiro número. Se uma pitada de escândalo parecia fazer parte da fórmula editorial que Lane procurava aviar, doses maiores ou mais concentradas do mesmo item não eram, de modo algum, bem-vindas. Dessa experiência com *The Yellow Book* Beardsley seguiria para criar uma outra revista, *The Savoy*, esta sim afinada pelo diapasão decadentista-esteticista, onde publicou os capítulos iniciais de sua novela erótica “Under The Hill”, que anos depois surgiria em edição bastante alterada, e que é qualificada por Mario Praz como “o sumo do decadentismo inglês” (Praz, 1996, p. 313). Segundo Praz, no texto de Beardsley “o estilo precioso e arejado da *Hypnerotomachia* (das ilustrações que fez para este livro, Beardsley parte para seus desenhos de movimentos ornamentais, além de pegar daí as sugestões técnicas) se reveste de temas setecentescos e de voluptuosos francesismos: um estilo *faisandé*, seguindo a estética de des Esseintes” (Praz, 1996, p. 313).

De qualquer forma, não deixa de ser desconcertante que a respeitabilidade no campo fosse reivindicada a partir de uma publicação cujo nome – O Livro Amarelo – era referência direta a uma prática editorial francesa vigente no *fin de siècle*, pela qual livros que contivessem cenas abertas de sexualidade eram publicados com capas amarelas, como forma de alertar os potenciais leitores. Pouco antes, em 1890, Oscar Wilde publicara *O retrato de Dorian Gray*, em que Dorian apresenta um livro amarelo e vicioso, presente de Lord Henry, e que desde então se toma por um exemplar de *Às avessas*, romance do escritor francês J-K Huysmans, que tinha justamente o aristocrata Jean des Esseintes como protagonista e tornar-se-ia uma obra literária revestida com certa aura de escândalo no contexto finissecular.

Embora Oscar Wilde nunca tenha sido publicado pela revista, *The Yellow Book* contém, de fato, algumas das mais interessantes experiências no âmbito da literatura e da arte inglesas com os programas estéticos finisseculares em curso naquele instante. Pós-naturalismo, decadentismo, simbolismo e esteticismo compunham a pauta de debates e tais propostas são invariavelmente representadas ao longo dos treze números. Neste sentido, é possível afirmar que a revista funcionou como uma ponte, “uma ponte entre o final do Vitorianismo e o

século XX, entre os refinamentos excessivos da arte-pela-arte de Pater e Swinburne e os Eduardianos e o reconhecimento mais recente do valor social do artefato literário” (Weintraub, 1964, p. 7). Daí esse alinhamento grupal para além de qualquer especificidade estética que os pudesse definir, uma vez que, neste caso, a variedade dos materiais e técnicas utilizados estariam subsumidos aos objetivos de tensionamento e de sustentação dessa ponte:

Embora de vida curta, [*The Yellow Book*] apresentou parte do melhor e do mais representativo na arte literária daquele momento, em várias das mais substanciais novelas e críticas de Henry James, bem como com naturalistas de inspiração francesa e espécimes criados em casa do realismo inglês; é até difícil pensar em termos de “decadência” e “esteticismo” se considerarmos as contribuições de H. G. Wells, Arnold Bennett (na época ainda “Enoch Arnold Bennett”), John Buchan, George Gissing ou Harold Fredric. (Weintraub, 1964, p. 8).

Ainda que não ocupassem a totalidade do espaço da revista, decadentismo e esteticismo estavam entre os eixos dominantes, fazendo-se presente, tanto no campo literário como no artístico, em todos os números. É um dado importante pois, para Elisa Glick, o decadentismo e o esteticismo seriam “dois movimentos criativos em forte interseção com o modo de representação *queer*” (Glick, 2014, p. 325), chegando mesmo a afirmar que “a decadência e o esteticismo foram lugares *queer* de produção cultural que ajudaram a definir a modernidade tanto literária quanto sexual” (Glick, 2014, p. 325).

Um dos temas recorrentes no programa estético decadentista é justamente a máscara, que comparece em *The Yellow Book* desde o primeiro número, na capa assinada por Beardsley, em que duas figuras mascaradas, com sinalizações de gênero ambíguas estendem logo na capa um ousado convite ao leitor, confundindo polaridades e atraindo-as ao curto-circuito semiótico. Para Kooistra, os efeitos performativos de gênero podem ser compreendidos de forma análoga à de “uma *masquerade* à disposição do *performer* masculino ou feminino” (Kooistra, 2003, p. 183). Segundo a mesma comentadora, “é precisamente a crítica radical dessas categorias identitárias básicas – masculino e feminino – que Beardsley propõe com seus tropos relacionados à indumentária e os motivos da *masquerade*” (Kooistra, 2003, p. 184). Frequentes em sua obra antes e depois de *The Yellow Book*, a capa do

primeiro número, contudo, ficaria marcada em sua trajetória pública, pois, ainda segundo Kooistra (2003, p. 184), “depois do alvoroço público causado pelas ilustrações de Beardsley para *Salomé* e para *The Yellow Book*, um jornal clamava por um ato urgente do Parlamento que tornasse ilegal ‘esse tipo de coisa’”. O público de Beardsley estava claramente consciente das implicações políticas de sua arte”.

A reação a tais implicações poderia vir tanto de um elemento totalmente exógeno (como um artigo em mídia de circulação pública) como do próprio editor da revista. A correspondência de Beardsley mostra como, em muitas ocasiões, foram necessários jogo de cintura e bom humor – e, ao mesmo tempo, recusa à ideia de negociar com princípios estéticos – para que sua obra fosse publicada na revista que ele próprio criara. Segue passagem de uma carta escrita por Beardsley ao editor John Lane, defendendo a inclusão de um de seus desenhos no primeiro número:

Sim, meu querido Lane, é bem certo que eu me mate se a “Mulher Gorda” não aparecer no primeiro número do *Yellow Book*. Eu a mostrei a homens e mulheres de todas as condições e sortes. Todos concordam que ela é um dos meus melhores esforços e bem engenhosa. De verdade, não creio que haja nada a temer. Eu mesmo não pressionaria pelo assunto se o mesmo pudesse resultar ofensivo. Não há como ferir a sensibilidade de alguém. Diga que sim. Vou liderar manifestações em Trafalgar Square se você se negar e empunhar um carta carregando o dístico: “A Inglaterra espera de cada editor que ele cumpra seu dever”. Mas por favor, não me leve ao mais fundo desespero. Estou falando sério. (Beardsley, 1971, p. 66).

O desenho em questão é “Fat Woman”, uma das obras mais conhecidas de Beardsley, em que nos é apresentada uma mulher de formas opulentas, em luvas, diante de uma garrafa e uma taça, contra um fundo sombrio e misterioso, carregado pelo jogo de contraste com a protagonista e evocando o ambiente dos cafés e dos bebedores e das bebedoras de absinto. As feições do próprio rosto parecem constituir uma máscara (acentuada tal impressão pelo ricto assertivo porém equívoco, como se tomado de empréstimo de um catálogo a reproduzir o repertório fisionômico do teatro clássico japonês, algo bastante conforme ao paladar finissecular e seu fetiche pelo chamado *japonismo*), no que a função tanto ornamental como simbólica desta acabam por transferir-se ao chapéu.

Cifrados no grafismo de “Fat Woman”, encontram-se, ainda, três acenos intertextuais. O primeiro, ao quadro “Absinthe” (1876), de Edgar Degas, exposto pouco antes na Inglaterra (mais especificamente nas Galerias Grafton, em 1893), causando polêmica. O segundo, apontado por Ian Fletcher, diz respeito ao modo como neste caso Beardsley bebe em fonte insólita: “a tradição de cartões postais com piadas, populares em estâncias turísticas e balneários” (Fletcher, 1987, p. 141). Finalmente, na superfície adiposa a desdobrar-se entre o preto e o branco, ao famoso poema de Rimbaud, celebração de valência dupla à corpulenta *Vênus Anadiômene*: “E então o colo graxo e gris, as amplas omoplatas/ a saltar; o dorso curto a entrar e sair de vista”. Desse modo, a estética da *belle laide* em Beardsley se manifesta com grande força em sua obra gráfica, de que fazem prova a capa do primeiro número, “Fat Woman” e o retrato de Réjane, todas elas “em conformidade com o ideal da *belle laide* ou *jolie laide*, a beleza da fealdade, um traço tanto do esteticismo como do decadentismo” (Fletcher, 1987, p. 159).

Em que pese toda a importância de “Fat Woman”, o desenho caiu e não foi publicado em *The Yellow Book*.

No entanto, ao que tudo indica o maior sucesso de escândalo do primeiro número ficou por conta da folha de rosto que Beardsley preparou. No formato quadrangular da página, a imagem ocupa um bloco retangular que, por sua vez, se divide em dois retângulos bem definidos, à maneira de um livro aberto ou de um painel pictórico em duas peças (díptico). À esquerda, uma mulher toca piano ao ar livre; à direita, o retângulo é ocupado integralmente pelo espaço em branco. A imagem causou tanta polêmica e foi considerada a tal ponto absurda e de mau gosto que o próprio Beardsley dirigiu uma carta ao editor do *Pall Mall Budget*, nos seguintes termos:

Senhor: tantas objeções tem padecido, tanto pela Imprensa como por pessoas na esfera privada, minha folha de rosto para *The Yellow Book*, que me vejo na obrigação de suplicar espaço em seu precioso jornal para esclarecer aqueles que professam a opinião de que tal imagem seja ininteligível. Ela representa uma *lady* a tocar piano no meio de um campo. Afetação imperdoável! – gritam os críticos. Mas ouçamos o que diz Bomvet: “Cristopher Willibald Ritter von Gluck, a fim de aquecer sua imaginação e transportar-se para Aulis ou Esparta, costumava colocar-se no meio de um campo. Foi assim, nessa situação, com o piano diante de si, e uma garrafa de champanhe de cada lado, que ele escreveu

a céu aberto suas duas *Iphigenias*, seu *Orpheus* e mais algumas outras obras”. Tremo só de pensar no que os críticos diriam se eu tivesse introduzido essas garrafas de champanhe. E anda assim não se pode chamar Gluck de *décadent*. (Beardsley, 1971, p. 68)

Em carta a Henry James, Beardsley não deixa de celebrar o sucesso de escândalo: “Teve notícia da tempestade que despencou sobre o número 1 [*da revista*]? A maior parte dos raios caiu sobre a minha cabeça. No entanto, gozei imensamente esse estado de ânimos” (Beardsley, 1971, p. 68).

Finalmente, chama atenção a quantidade de textos de autoria feminina publicada nas páginas da revista ao longo de seus treze números. Algumas delas conseguiriam romper o cerco do esquecimento historiográfico, como Vernon Lee e Ella d’Arcy. O mesmo não ocorrendo com poetas de fortuna crítica menos extensa, como Ada Levenson, Charlotte Mew, Netta Syrett, Evelyn Sharp, Dollie Radford, Edith Nesbitt, Katherine de Mattos, Ellen M. Clerke, Annie Macdonnell, Leila Mac Donald, Nora Hopper, Mabel Hickson, Olive Custance, Frances E. Huntley, Lena Milman, Susan Christian, Frances Nicholson, Lily Thicknesse, July Norregaard, Alma Strettell, Mary Howarth, Ella Hepworth Dixon, Ménie Muriel Dowie, Renée de Coutans, Marie Clotilde Balfour, Eva Gore-Booth, K. Douglas King, Constance Cotterell, Constance Finch, Ada Radford, Elsie Higginbotham, Hermione Ramsden, Gabriela Cunninghame Graham, Dora Greenwell McChesney, Jennie A. Eustace – algumas delas tendo ainda que se apresentar sob máscaras de pseudônimos masculinos, como Mary Chavelita Dunn Bright (que assinava como “George Egerton”) ou Rosamund Marriott Watson (que inicialmente assinava como “Graham R. Thomson”). A presença significativa das mulheres também ocorre no campo plástico, com colaborações de Ethel Reed, Mabel Dearmer, Gertrude D. Hammond, Elizabeth Stanhope Forbes, Caroline Gotch, Florence M. Rudland, Mary J. Newill, H. Isabel Adams, Evelyn Holden, Georgina Gaskin, Katherine Cameron, Margaret Mac Donald, Frances Mac Donald, Nellie Syrett, Gertrude Prideaux-Brune, Aline Szold e Mabel Syrett.

Como se percebe, por sua pluralidade de tendências estéticas, *The Yellow Book* pode ser considerada como “a síntese dos anos *fin-de-siècle*” (Weintraub, 1964, p. 7). Para o mesmo comentador, “*The Yellow Book*, mais do que se costuma reconhecer, é a própria década de 1890” (Weintraub, 1964, p. 7; grifo do autor). Ao

reunir literatura, arte gráfica e editoração, a publicação se constitui uma fonte importante não apenas para se compreender a constelação estética finissecular em sua surpreendente multiplicidade, como também para entender o campo literário sob a ação dos diversos processos encetados para alcançar e consolidar sua autonomia (tanto no campo econômico quanto no campo da cultura) ao longo do século XIX.

REFERÊNCIAS

- BEARDSLEY, Aubrey. *The letters of Aubrey Beardsley*. London: Cassell, 1971.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- FLETCHER, Ian. A grammar of monsters: Beardsley's obsessive images and their sources. In: *English Literature in Transition 1889-1920*. Volume 30, n. 2., 1987, pp. 141-163. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/374723/pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2026.
- GLICK, Elisa. Turn-of-the-Century Decadence and Aestheticism. In: *The Cambridge History of Gay and Lesbian Literature* ed. E.L. McCallum & Mikko Tuhkanen. Cambridge University Press, New York, 2014, pp. 325-343.
- KOOISTRA, Lorraine Jansen. "Sartorial Obsessions: Beardsley and Masquerade". In: LATHAM, Dabid (Org.). *Haunted Texts – Studies in Pre-Raphaelitism*. Toronto: University of Toronto Press, 2003, pp.
- KOOISTRA, Lorraine Jansen. General Introduction – *The Yellow Book (1894-1897): An Overview*. *The Yellow Book Digital Edition*, edited by Dennis Denisoff and Lorraine Janzen Kooistra. Yellow Nineties 2.0, Ryerson University Centre for Digital Humanities, 2019. Disponível em: <<https://1890s.ca/yb-general-introduction/>>. Acesso em: 19 ago. 2026.
- MIX, Katherine Lyon. *A Study in Yellow – The Yellow Book and Its Contributors*. Lawrence: University of Kansas, 1960.
- STETZ, Margaret D. et LASNER, Mark Samuels. *England in the 1890s: Literary Publishing at the Bodley Head*. Washington: Georgetown University Press, 1990.

WEINTRAUB, Samuel. “*The Yellow Book: a reappraisal*”. In: *The Yellow Book – Quintessence of the Nineties*. New York: Anchor, 1964.

Recebido em: 31/03/2026

Aprovado em: 31/07/2026