

Dilema recalcado em reificação aguda: A peregrinação parnasiana entre formação da literatura no Brasil e forma da arte atemporal

Elisabeth Ingeburg Souza Hess*

RESUMO:

A forma lírica se mostra profundamente problemática no Parnasianismo, assim como em outras correntes literárias do fim do século XIX. Este trabalho tenta investigar como tal forma, que apreende a tensão entre mudança e permanência de uma época e lugar, ganha nova significação na realidade brasileira, entre o atraso e a projeção das letras em um momento de definição do sistema literário nacional.

ABSTRACT:

The lyrical form in Parnasianism seems deeply problematic, as in other literary currents of the late nineteenth century. This work tries to investigate how this form, that captures the tension between change and permanence of a specific time and place, gain a new meaning in Brazilian reality, between the delay and the projection of the letters in a crucial moment in the national literary system.

PALAVRAS-CHAVE:

Parnasianismo; lírica; arte pela arte.

KEYWORDS:

Parnasianism; lyric; art for art's sake.

A discussão em torno da estética parnasiana muito provavelmente não poderia se dar sem que se passasse primeiro pela questão relativa ao significado que a forma chamada fixa carrega consigo e ao ajuste dessa forma fixa à matéria local brasileira, questão esta que se impõe, em grande parte, pela influência que o modernismo vem exercer posteriormente sobre a maneira como se pode ler a poesia lírica no Brasil. Dada a oposição pretensamente radical que se configura entre essas duas formas poéticas no contexto brasileiro, os modernistas, entre os quais, destacadamente, Mario de Andrade e Manuel Bandeira, serão os primeiros a se debruçarem sobre uma crítica técnica e teórica a respeito da inadequação desse ideal de forma clássica parnasiano, sendo esse pelo menos o molde, à conformação da vida material e cultural brasileira. E essa questão, que em outras palavras pressupõe uma relação entre arte e vida, evoca ainda uma peculiaridade da literatura formada aqui que esteve sempre diante de limitações externas que se tornam, ao mesmo tempo, internas, a saber, a brutalidade da terra e as relações sociais toscas, mesquinhas, enfim, nada romanescas para o poeta que desde o século XVIII e XIX se empenhava em produzir uma literatura brasileira digna das mais altas

* Estudante graduanda da Universidade de Brasília, eishess@yahoo.com.br

formas literárias da metrópole¹. Seguindo Antonio Candido em sua percepção do sentimento de missão de que é tomado o propósito de fazer literatura no Brasil, essas limitações se mostram efetivas e se impõem como peculiaridade da literatura produzida na colônia porque, para ser significativa, essa literatura transplantada tem de lidar com o novo solo, com as novas condições de criação, sendo essas condições as mais precárias e contrárias às da sua constituição.

O ideal parnasiano de forma imperecível do belo é, sem grande surpresa, formulado quando, por ocasião da independência grega e de importantes achados arqueológicos (especialmente significativo para o Parnasianismo seria o da Vênus de Milo), surge na Europa um interesse renovado por uma forma de renascimento da cultura clássica, o Neo-Renascimento oitocentista². Desta vez, porém, esse renascimento, que já é instrumentalizado pela prerrogativa científica de uma sociedade industrializada, não parte do mesmo impulso humanista que se observa quando as pesquisas se contrapõem à Escolástica ao procurar o Bem e o Belo no homem e nas produções humanas das sociedades antigas. O que deslumbraria as ciências do passado em pleno século XIX seria a idéia de atemporalidade, de perenidade das produções antigas em que o trabalho humano se perdia na sublimação da técnica. Isso segue do pensamento positivista e de uma tendência ideológica para a mistificação da técnica, e, por conseguinte, da arte, que parece ser dotada de poder ilimitado de significação do humano, tanto mais esse ser humano fosse abstraído do mundo e estando a própria arte relativamente alienada desse mundo. Essa forma, específica do Belo neo-renascentista, vai assumir um valor que não será, como na filosofia humanista do Renascimento e do Romantismo, atribuído à apropriação de técnicas universais de conhecimento do mundo ou de si como indivíduo desagregado na espécie humana, mas pela negação de toda necessidade ditada pela vida, sendo essa vida, no entanto, a vida moderna que tem como termo o próprio meio. Não obstante a preservação da forma poética escrita desse classicismo, ela já não carrega o mesmo sentido pulsante de significação e estremecimento que dava às formas da oralidade um valor de sacralidade, de presentificação do passado por meio da memória humana. O valor destas formas jaz na necessidade eminentemente humana de recuperar elementos ausentes ou passados para

¹ CANDIDO, Antonio. "Introdução". *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997, volume 1, p. 26.

² LÔBO, Danilo. "Leconte de Liste e o Neo-Renascimento oitocentista". *Introdução à estética parnasiana*. Brasília: Thesaurus, 1994.

projetar o futuro. Nas palavras de Antônio Houaiss, “mnemônica que contando também fastos e feitos e origens e fins, cria tal canônica plástica com a palavra que, inventada a escrita e posta a serviço dessa mnemônica, pouco recurso literário terá que ser inventado pelos homens: (...) a história verbal possível à racionalidade então possível”³. Enfim, carregam um sentido definitivo de realização que pode permanecer neste mundo apenas como promessa e nostalgia. Ou, pelo menos, esse sentido foi possível até o Romantismo. No, entanto já no início do século XIX, quando o Romantismo francês se encaminha para tendências da arte social oposta a da arte pura, a questão da função da forma artística aparece pressionada pelas lutas sociais e vários outros acontecimentos até a vitória do II Império na França. Esse período de conflitos faz com que importantes figuras do Romantismo que foram, em algum momento, partidárias da arte pela arte como Lamartine e Victor Hugo reconhecessem na arte social, ou útil, o caminho legítimo naquele momento, segundo Victor Hugo, uma arte que transformasse “a multidão em povo”. De outro lado estava a visão de outro romântico, Theophile Gautier, para quem a verdadeira arte não pudesse ser compreendida pelo povo e o artista não deveria visar o consumo, nem se comprometer com qualquer demanda. Com o fim da liberdade de imprensa e com as rígidas formas de controle advindos com o II Império, os ideólogos da arte social se calam e surgem os manifestos dos poetas da revista “Le Parnasse Contemporain”. Esses acontecimentos⁴ interessam aqui por ressaltarem a grande tensão na qual se geraram os ideais da arte pela arte que, ao mesmo tempo em que se opunham a uma visão utilitarista da arte como meio de transformação da realidade, também tinham de se posicionar diante de uma arte de consumo que atendia aos modelos morais da sociedade burguesa. Cercada pelas expectativas do seu tempo, a arte se volta sobre si. Retoma aspectos pitorescos e exóticos do Romantismo sem aderir ao sentimentalismo e nostalgia romântica da Idade Média, o que poderia representar de certa forma uma afronta às idéias dominantes de progresso científico e racionalidade bem resolvida das quais se contaminava e de cujo objetivismo se apropriou.

Porém, feito esse quadro, algo escapa, desde o princípio, a esse antagonismo que se configura entre “utilitaristas”, uma das vertentes em que desemboca o Romantismo

³ HOUAISS, Antônio. *A Crise de nossa língua de cultura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983. p. 16.

⁴ CARPEAUX, O. e RAMOS, P., “Parnasianismo”, in *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Encyclopédia Britannica do Brasil, 1990.

francês e a corrente que se comprometia com a nova idéia de Arte, com “A” maiúsculo renunciando o que, em meados do século, seria todo um conchave de obras inscritas no procedimento insistentemente observador/contemplativo da arte pela arte. O que esse antagonismo mascara é, primeiro, o desgaste da matéria humana de que se alimenta a forma artística e, segundo, a condição precária a qual ela tenta transcender, a saber, a condição de magia decaída, reles artifício de autonomia e de poder sobre a vida. Dessas ilusões se sustentam os ideais poéticos do direito à fantasia dos “Jeunes France” assim como os ideais políticos revolucionários dos utilitaristas. Esse desgaste – já enfrentado por Camões em sua obra-prima *Os Lusíadas*, que encerra amargamente o Renascimento e o apelo humanista da Modernidade com “Não mais, Musa, não mais, que a lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida,/ E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida.” – está imbricado na forma poética que se impõe enquanto representação da natureza das ações humanas, enquanto a arte que se quer autônoma enfrenta a inadequação dentro da lógica da produtividade. A experiência humana, racionalizada sob essa medida, será representada em uma contingência estranha à forma poética em que cabe ser expressa e será também reformulada dentro dos novos limites significativos, os quais podem ser camuflados e, ao mesmo tempo, elevados a fator de distinção da arte. No século XIX, portanto, a poesia lírica sofrerá significativas atualizações em sua forma, isto é, não apenas na estrutura, mas na mediação, na fatura dos objetos poéticos no arcabouço do poema. Esse todo hermético se contrapõe à universalidade coercitiva da Modernidade, mas, ao mesmo tempo, precisa articular os elementos tirados de sua realização social e histórica em uma nova condição de existência, em uma potência simbólica que, se por um lado depende da racionalidade do pensamento científico para acionar a mínima sugestão, por outro, imita o processo de assimilação do natural e reprodução de seu poder alienado que se perpetua em sua função. E aqui, outra questão deverá ser visada pela leitura que se propõe: a questão, polêmica para a França e pacífica para o Brasil, da existência de uma escola parnasiana. O interesse se justifica pela marcha rápida em que a lírica desse momento evoluiu, na França, para formas que superavam o descritivismo petrificador em que se guardava a obra dos poucos poetas franceses que podem ser chamados parnasianos. De forma que o decadentismo e o simbolismo, com uma eficácia estética orientada pela percepção aguda do seu tempo, encontrarão nas formas românticas do exotismo e cientificismo uma dimensão inebriante da objetividade, pela qual se podia acompanhar o movimento

automático dos membros solitários no corpo invisível da multidão. No Brasil, no entanto, ocorre o inverso: o simbolismo mal se institui como escola e a influência de Baudelaire será mais apropriada como negação da forma romântica, na formulação de uma poesia realista, deformando aspectos dessa poética por um apelo à materialidade da vida afetiva, à sensualidade carnal e sádica na promoção da máxima agressividade, enfim, numa rebeldia e desejo de contestação do passado que se impunha ao presente. E Antonio Candido avalia ainda a respeito desse Realismo Poético que “Os baudelaireanos do decênio de 1870 foram, portanto, uma espécie de pré-parnasianos, sobretudo na medida em que aprenderam com o seu inspirador o cuidado formal, o amor pelas imagens raras, a recuperação do soneto e outras formas fixas.”⁵ Cabe então colocar a questão de que atualização recebe a forma fixa parnasiana no Brasil, do fim do século XIX, que faz dessa estética predominante durante décadas na sociedade em vias de modernização e de algumas relativas mudanças na estrutura econômica e política. Qual a significação do culto da forma incorporado ao discurso dos bacharéis que do amor das letras, fabulou um “mundo fora do mundo” e “um derivativo cômodo para o horror à nossa realidade cotidiana.”⁶ Como relacionar esse beletrismo ao contemporâneo salto qualitativo alcançado pela obra de Machado de Assis, que seria tão significativo para a consolidação do sistema literário brasileiro – quando uma forma nacional alcançou eficácia universal da representação realista. Ou como a simples possibilidade histórica de um escritor como Machado de Assis poderia lançar luz sobre a absorção da arte pela arte em solo brasileiro? Enfim, em que sentido a forma lírica formulada no Brasil do Fim do século XIX pôde superar a perspectiva de uma poesia purista e anacrônica.

Tentando partir de uma perspectiva dialética e histórica em seu sentido mais profícuo, proporcionada pelos avanços nos estudos da historiografia e da crítica literária, alcançados principalmente pelo trabalho de pesquisa de Candido (que deu origem ao livro *Formação da Literatura Brasileira*, entre outros), é que este trabalho tenta compreender e discutir a Forma na lírica Parnasiana. Para isto segue a análise de três obras importantes na configuração do Parnasianismo brasileiro.

⁵ CANDIDO, Antonio. “Os primeiros Baudelaireanos”, *A educação pela noite e outros ensaios*, São Paulo: Ed. Ática, 2000, p. 38

⁶ HOLANDA, Sergio Buarque. “Novos Tempos”, *Raízes do Brasil*. 21ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 121.

Sinfonias (1883) foi a segunda obra publicada por Raimundo da Mota de Azevedo Correia e a primeira a ser reconhecida pelo próprio autor como integrante na sua elaboração poética final, o volume *Poesias* (1898), para o qual selecionou apenas dez poemas de *Sinfonias*. Se a primeira obra fora desconsiderada para reedições por seu timbre demasiadamente romântico (também Alberto de Oliveira excluiu suas *Canções Românticas* da coletânea *Poesias*, de 1900), *Sinfonias* seria muito afetada por uma espécie de eloquência romântica inclinada para o Realismo Poético ou, mais precisamente, muito influenciada pela arte social de Victor Hugo. Tanto as poesias da segunda parte de *Sinfonias* se destacam pela congregação do realismo à lírica que essa aproximação será defendida por Aluísio de Azevedo em seu artigo “A Folha Nova”⁷. Também Domingos de Carvalho classificou *Sinfonias*, assim como *Primeiros Sonhos*, como sendo uma obra definidora da temática ideonovista no Brasil. Essa relação é compreensível dada a afetação anticlerical e antimonárquica que se encontra em poemas como “A Ilha e o mar”, “Ao poder público”, “Os dois espectros”, entre outros; além das dedicatórias, encontradas em alguns poemas, a Fontoura Xavier e a Teófilo Dias, expoentes da poesia realista e ainda, como nota Antonio Candido, de uma autêntica apropriação da influência baudelaireana no Brasil. Esses vestígios de filiação são de interesse para se traçar um esboço do movimento transitório que se desenha em *Sinfonias* pois, da forma romântica de *Primeiros Sonhos* para a tonalidade realista, erótica e quase violenta de *Sinfonias*, deve se estabelecer uma relação problemática entre as diferentes formas artísticas em definição e o sentido que as transformações assumem na realidade. Dada a definição de Candido da poesia realista feita no Brasil, se por um lado *Sinfonias* abriga aquela mesma “poesia progressista em política” que lhe empresta de Victor Hugo um traço de poesia realista, já o lado “desmistificador em relação à vida afetiva”, tomada por sua vez de Baudelaire, se perde para Raimundo Correia que privilegia ainda uma consideração sóbria da temática romântica sem assumir efetivamente o papel destruidor das instituições ideológicas consolidadas no Romantismo brasileiro. Essa rebeldia que se verifica na poesia realista e também no poema “A Idéia Nova”, de Raimundo Correia, não persiste, como bem afirma Candido, nos parnasianos. Ao contrário daquela poética que brotou sem se firmar como escola (como afirma Machado de Assis em seu texto crítico “A Nova Geração”) os parnasianos

⁷ COUTINHO, Afrânio. “A renovação parnasiana na poesia”, *A literatura no Brasil*, 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986. vol.4, p.123

engessam o fator modernizante daquela poética e sua forma contraditoriamente realista e baudelaireana, para seguirem uma terceira forma que se apresentava, a de “L’Art”, de Leconte de Lisle. Este irrefutável parnasiano, tomado pela desilusão que se seguiu à derrota das lutas revolucionárias de 1848 na França, liderou a elaboração técnica da estética parnasiana de modo que seu trabalho poético se orienta pela construção de um passado fabuloso sem partir de qualquer presente, sendo que o produto criado não pretende disputar qualquer função na materialidade da história e sequer pode haver qualquer espaço nessa poética para o sentimento, qual seja patético ou glorioso, do futuro; mas apenas para a intransitividade da forma e a exigência de toda força e gênio que a vestem. Raimundo Correia, que já partilhara da agressividade erótica dos baudelaireanos da poesia realista ainda na composição de *Sinfonias*; como fica patente em “Na penumbra” pelos versos: “Nesse ambiente tépido, enervante/ Os meus desejos quentes, irritados,/Circulavam-te a carne palpitante,/ Como um bando de lobos esfaimados...”; absorve, em outro sentido, nos demais poemas do livro, a impessoalidade contemplativa e descritiva de imagens difusas, tomadas de passados e futuros deslocados no espaço, conciliados sem mais questões na forma da arte atemporal em hesitação frente à invencibilidade do progresso. Esta fórmula, em ponto de ebulição, sublima sem se resolver. Em “Rio acima” esse movimento se representa de forma reveladora:

RIO ACIMA

- 1 Frio, nas baixas sáfaras da riba,
- 2 Rolando as vagas túrgidas, tamanhas,
- 3 Por florestas, por vales, por montanhas,
- 4 Serpenteia espumante o Paraíba;

- 5 Quando o tufão as selvas e os palmares
- 6 Bravejando vandálico devasta,
- 7 Na móbil superfície o rio arrasta
- 8 Hartos madeiros, troncos seculares...

- 9 Então, enquanto sobre as águas descem
- 10 Esses espólios do combate ingente,
- 11 Vêm-se ilhas cobertas de verdores,

- 12 Belas, florentes balsas, que parecem
- 13 Subir de um lado e de outro lentamente,
- 14 Como baixéis fantásticos de flores...

Neste soneto, cada estrofe traz uma mudança de perspectiva em relação ao quadro montado na estrofe anterior. A começar pelo primeiro quarteto em que um quadro mais

amplo da paisagem vai se abrindo do aspecto frio e imóvel das pedras que margeiam o rio para o movimento ascendente em força e grandiosidade das ondas. Essa paisagem surge e passa em alternância rápida, sem mais detalhes, conduzida pelo rio alvoroçado. Parece haver nessa estrofe, não apenas uma crescente vivacidade dos movimentos e apagamento de qualquer minúcia, mas também um efeito de vivacidade do rio que “serpenteia espumante” e em grandes ondas “túrgidas”, ou seja, infladas de ira, encolerizadas. Esses termos apenas sugerem o crescimento, a partir do frio e das pedras que o tangerem, de algo animoso e bestial. No segundo quarteto, há um apanhado geral do evento que soa como generalização impassível da fúria do rio e, principalmente, a reconstituição explicativa da revolução do tufão sobre as selvas e palmares que os devasta e deixa sobre a superfície móvel do rio os troncos robustos e antigos que foram derrubados na batalha natural. Nessa visão distanciada, dada de forma quase determinista por uma regra geral dos acontecimentos, prevalece um tom de naturalidade muito diferente do encontrado em “A Idéia Nova” onde um vulcão tomba “a decrepitude” de cujas ruínas há de surgir “A cidade – Progresso”. Já este tufão é vandálico, e o que ele tomba são os “troncos seculares” de frondosas tradições e os restos apenas seguem sobre a superfície do rio, destituídos de vida ou daquela fertilidade propiciada pela lava do vulcão. Entram em foco, nas duas últimas estrofes, o rio e os restos que são por ele arrastados. No primeiro terceto esses restos são como espólios dos troncos arruinados que descem naturalmente, segundo se espera, com as águas do rio. No entanto, no último terceto aqueles espólios, vistos como “Belas, florentes balsas”, parecem não descer, mas ao contrário, subir o rio lentamente. Essa inversão assombrosa do curso regular das coisas deixa em suspense a chave de ouro deste soneto, onde se poderia esperar um desfecho mais conclusivo ou, ainda, uma retomada justificadora das primeiras estrofes. Pelo contrário, a metamorfose dos restos de troncos em “baixéis fantásticos de flores” se dá misteriosamente, ou, como pode-se supor, por intermédio do rio. É sua móbil superfície que produz a mágica de carregar as formas antigas e arruinadas e torná-las florentes ainda, mesmo não sendo vivas, aqueles escombros se cobrem de verdes e flores desvinculados de seu solo original mas flutuando como em barcas rio acima. As associações simbólicas com o rio que divisa o Reino dos Mortos na mitologia grega ou com o sentido de transitoriedade interessam aqui na medida em que confirmam a função dessa figura no poema, a de promover a transfiguração. Mas ainda o próprio rio é objeto de transformação quando, no primeiro

quarteto, ele é chamado à vida e, se tenta restituir vida à natureza morta, não é por outro meio senão aquele que gera todo o movimento e convulsão nas águas do rio. A primeira estrofe funciona como um prelúdio no poema. É nela que tudo parece principiar (ainda que sejam os ventos do tufão que realmente provoquem o temperamento do rio) e nela o rio ganha forma e espírito: passa do frio e inanimado para o espumante veloz e nominável. A personalidade do nome Paraíba fecha o embalo da estrofe com um elemento novo, inesperado pela carga inegável de exotismo que causa estranhamento dentro do extremo zelo com que são costuradas as imagens mais abstratas e submetidas à rigorosidade da canônica clássica no que diz respeito às possíveis audácias da técnica. A palavra “Paraíba” não afeta a métrica, aprimora a rima e, se a sonoridade foge ao comum – ou à expectativa criada pelo próprio verso em que se insere – pela provável origem do tupi-guarani, é esse o objeto raro do poema que confere a preciosidade incalculável e um sinal de alerta ao leitor. E esse nome não desempenha uma função qualquer, mas a de sujeito da estrofe. A elegância capciosa dessa aparição, com sua sonoridade grave, introduzida pelo crescente ameaçador das vagas (que são “túrgidas” e “tamanhas”, dando idéia de uma força incontrolável e imensurável), gera menos um sentimento de familiaridade e aquietação que o contrário, quando prenunciam que o que acontece nessas águas não está disponível à ponderação. Mas pode-se entender que as destruições ou transformações provocadas pelo tufão dão matéria e impulso ao rio, ao passo que este pode demonstrar e esconder em sua superfície móvel o desconhecido, aquilo que não se deixa assimilar. Esse desconhecido ronda os poemas de Sinfonias e cria uma cisão com aquela autenticidade da poesia realista que Candido assinala. Há uma forma generalizante e moralizante que aparece na maioria dos poemas de Sinfonias que alcança uma resolução poética diferente em poemas que requerem força emotiva e temperamento convicto e nos poemas de tom indagativo, reflexivo e inseguro, tom que, por sinal, prevalece nos poemas que encontram a melhor resolução formal. A Insistência marcante de um sentido assombrado da transitoriedade atravessa toda obra de Raimundo Correia como afirma Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil*, mas está em *Sinfonias* a modelação da máscara indelével que assume a sua produção. E se em *Sinfonias* esse sentido de transitoriedade pinta os objetos e figuras humanas com epítetos impressionistas e rígidas molduras clássicas, já em *Versos e Versões* ele atinge a forma madura de certo pessimismo notável no poeta. Os poemas “Chalé” e “O Castelo Feudal” são representantes das duas partes em que é dividido *Sinfonias* e sintetizam ,

sendo os dois relativamente similares, o ensaio estilístico e questionador da coletânea de maneira que as formas que se estabelecem estão ameaçadas pela moderna valoração do tempo e pela generalização científica que ela mesma recria. Os objetos que se opõem ao limite concreto da realidade lidam em “O Castelo Feudal” com o vazio do antigo significado imanente, que “Comprime-te o silêncio, e, hórrida, medra/ Tua ruína, ó Crônica de pedra,/ Imensamente triste do passado.”, ou, como em “Chalé”, se emprenham de um pureza fragmentada, preservada da corrupção do tempo pelos esforços artísticos do poeta. Assim, o arcabouço minuciosamente descrito nas primeiras estrofes esconde a natureza dos sons de água e vozes femininas assim como as aparições de relance pelas janelas de partes de figuras femininas, braço ou busto isolados. Os sons que denotam presença viva e frescura são tão fantasmagóricos quanto os daquele “castelo ideal da idade morta” do segundo poema. A compreensão que Raimundo Correia tem do sentido fugaz do trabalho é o alicerce de sua obra futura. Até mesmo a sua convicção republicana presente em Sinfonias será emudecida, enquanto a forma que seus poemas alcançam será reconhecida com grande alarde e até mesmo o imperador D. Pedro II fará vista grossa ao seu posicionamento antimonárquico para parabenizá-lo pessoalmente pela obra. Apesar disso, ainda perseguindo o sentido da história, Raimundo Correia cisma sobre Ouro Preto no poema Saudade de *Versos e Versões*: “e em torno os olhos úmidos, tristonhos,/ espraia e chora, como Jeremias,/ sobre a Jerusalém de tantos sonhos!”. Esse desconcerto do poeta frente ao movimento e à perspectiva das transformações possíveis ao Brasil, que não obedecem a uma lógica visível ou suportável ao sujeito que se quer livre, deve ser considerado na compreensão de sua obra para que se possa visualizar a força do parnasianismo no Brasil como a possibilidade poética mais forte por algum tempo.

De forma parecida, Alberto de Oliveira recorre de uma moldura sólida composta de relíquias de valor inestimável pretendem guardar o mistério e a força vital da história em todas as coisas e objetos do poema. No poema “Fantástica” do livro *Meridionais*, há uma grande correspondência com o citado “O Castelo Feudal” de Raimundo Correia. Há nos dois poemas semelhança no percorrer de corredores vazios em que é ressaltada a ausência dos sons do passado e da função dos objetos, esta perdida juntamente com a essência heróica dos caracteres humanos a qual os objetos eram vinculados. O mistério ou a profunda ausência que reina nesses poemas se baseia fortemente na perda deste vínculo construído nas fábulas entre o poder mágico dos objetos e os destinos das

figuras humanas que se relacionam. É por esse viés que pode se estabelecer a relação do Parnasianismo com o Naturalismo, em oposição ao Realismo, dado que o sentido dos objetos num texto que se constrói pela descrição poderia ser traçado num retrato onde as contradições apareceriam pela forma distanciada com que se escolhe evidenciar os objetos ou poderia ainda carregar em si a vinculação simbólica com esses destinos. Porém nesses dois poemas, os objetos não contam com qualquer mediação possível. O que os objetos representam por si, se preserva tão somente através da disposição formal que cada um dos poemas cria para eles. Se, por outro lado, esse sentido se equilibrasse entre a casualidade e a gravidade dada pela existência mediadora de ações humanas, os objetos portariam a almejada função em si, isto é, própria e, ao mesmo tempo, social, pois seriam signos para os personagens e também para o sentido último dos destinos possíveis. Por essa compreensão que aqui se tem da função dos objetos no realismo para Georg Lukács em seu ensaio “Narrar ou Descrever”. No entanto, por mais que se possa traçar alguns paralelos significativos do Parnasianismo com o Naturalismo, os pontos de diferenciação e tensão exigem uma leitura mais cuidadosa do Parnasianismo enquanto forma comprometida unicamente com o Belo, ainda que recorra ao que se faz passar por pura fantasia e verdadeira entrega e abstração do gênio. A técnica se afirma como objeto último e, como já dito, tampouco ligado aos conflitos humanos de seu tempo ou aos sentidos em disputa dentro da moderna contabilização do tempo de trabalho. No entanto, o tempo ainda se impõe como medida de valor do objeto artístico e é no esforço de escapar a esta lógica pulverizadora de todo poder transformador que o trabalho estético se quer livre dos limites da realidade e acaba caindo na reificação, na cristalização impenetrável. E, não obstante isto, essas obras se conservam, presumem um sentido humano subjacente que se manifesta antiteticamente à ausência de vida ou de qualquer figura humana ou mesmo na total impassividade do eu - lírico. Isto acontece tanto em Sinfonias quanto em Meridionais, mais notadamente nos dois poemas acima citados. A presença forte do elemento fantástico em vários poemas das duas coletâneas redimensiona essa conhecida impassividade parnasiana. Mas pode-se admitir que, em Meridionais, a tensão entre a intransigência dos objetos e a atmosfera dada por uma presença ameaçadora é trazida ao plano da angústia mais íntima e insolúvel. Esta tensão é conduzida no poema “Fantástica” pela forma que já vem sendo detalhada pelos trabalhos de análise feitos por Antonio Candido em *Na sala de aula* e, bem mais recentemente, por Ana Laura dos Reis Corrêa, em seu artigo “Entre o frio esplendor dos

artefactos” apresentado na ABRALIC do ano de 2008. A partir desses estudos e da releitura do poema, é possível traçar algumas das questões que aqui se busca incitar para que não se perca uma oportunidade de manter aberto o veio dessa discussão em torno do significado da forma parnasiana para o Brasil.

FANTÀSTICA

Erguido em negro mármore lúcido,
Portas fechadas, num mistério enorme,
Numa terra de reis, mudo e sombrio,
Sono de lendas um palácio dorme.

Torvo, imóvel em seu leito, um rio o cinge,
E, à luz dos plenilúnios argentados,
Vê-se em bronze uma antiga e bronca esfinge
E lamentam-se arbustos encantados.

Dentro, assombro e mudez! quedas figuras
De reis e de rainhas; penduradas
Pelo muro panóplias, armaduras,
Dardos, elmos, punhais, piques, espadas.

E inda ornada de gemas e vestida
De tiros de matiz de ardentes cores,
Uma bela princesa está sem vida
Sobre um toro fantástico de flores.

Traz o colo estrelado de diamantes,
Culo mais claro do que a espuma jônia,
E rolam-lhe os cabelos abundantes
Sobre peles nevadas da Issedônia.

Entre o frio esplendor dos artefactos,
Em seu régio vestíbulo de assombros,
Há uma guarda de anões estupefactos,
Com trombetas de ébano nos ombros.

E o silêncio por tudo! nem de um passo
Dão sinal os extensos corredores;
Só a lua, alta noite, um raio baço
Põe da morta no tálamo de flores.

Fantástico ou maravilhoso são adjetivos que remetem a um pacto de leitura que deve se estabelecer com o possível leitor frente a um princípio que o universo reformulado em uma nova coerência lógica, a fantasiosa, suporta. Essas palavras evocam simultaneamente a noção de quebra das leis e conceitos que sistematizam o mundo real e a condução por uma nova perspectiva de tempo, de movimento e de consciência. As condições dessa nova perspectiva vão se apresentando de forma a participar com o leitor as relações diretas de causa e efeito, o que geralmente se dá no maravilhoso, ou impondo a ele um caminho mais tortuoso e perturbador. Mesmo assim, invariavelmente, o bizarro está nessas formas, o encantador. Imagens ricas e de profundidade controlada o suficiente para causar deslumbramento e apreensão. Há aqui também qualquer força misteriosa que conspira para que tudo passe a ser o que até então não era. A qualquer instante a sorte pode se decidir, sem que haja forma de prevenção. Lenda; aquilo que permanece, mas no limiar do esquecimento, onde o comprometimento em desvendar as forças misteriosas de que se reveste cada evento não alcança a sua suspensão mítica, de narrativa oral popular. Os elementos trazidos dessa

narrativa se reestruturam em uma forma lírica, ou se couber aqui um instante de indecisão, pelo menos, numa forma plástica trabalhada em profundidade e cores sóbrias. Essa zona não está franqueada (a não ser, talvez, pela ocasião de introdução mística proporcionada pelos “plenilúnios” que dão a ver e conduzem aos segredos impenetráveis representados a partir da esfinge), há uma desobediência eminente da qual o leitor se torna testemunha, cúmplice ou o desavisado infrator. Mas o suspense é a condição de se penetrar essa galeria de figuras petrificadas de súbito. Essa condição de cumplicidade é característica de um apelo ritualístico de aproximação, é parte da conformação a que se submete o pensamento frente ao medonho, e ao insuportável. E, no entanto, esses elementos são dispostos em um terreno outro daquele em que eram a própria presentificação. Aqui eles aparecem mediados por um trabalho que, se por um lado, pretende aproximar o leitor desse ambiente suspenso do tempo, distancia a ponto de dar por inexistente o enunciador de todo foco. Assim, como observado anteriormente, não há eu – lírico nem sequer a sombra de um herói, representante típico, do homem e da vontade, maior promissora de um fado nas lendas. Apenas a exposição de objetos e personagens bizarros em sua beleza incalculável. Como se faz possível aqui a sensação de participação do leitor, sem que haja qualquer movimentação humana sobre este mundo? O que produz o encantamento dentro da absoluta necessidade de cada objeto descrito? Nada neste poema parece ser acidental, cada coisa guarda a chave daquele mistério. Mas a mudez prevalece, assim como a ânsia de um porvir. Manuel Bandeira, em sua organização da “Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Parnasiana” observa que é definidor dos parnasianos, mais do que a proposição de impassibilidade sentimental, a maneira que eles consideram a palavra. Mario de Andrade, comentando a edição da obra, em artigo intitulado Parnasianismo, recupera a observação de Manuel Bandeira da seguinte forma:

“A possível impassibilidade parnasiana foi especialmente uma desconsideração à fluidez riquíssima da palavra, suas sugestões, suas associações, sua música interior e vagueza de sentido pessoal. Pregaram e realizaram o emprego da palavra exata, a palavra em seu valor verbal, a palavra concebida como um universo de seu próprio sentido, enfim, a palavra escultoricamente concebida.”

Partindo dessa idéia, e não deixando de contar com a análise de Antonio Candido, que vai pelo mesmo caminho afirmando que há em Alberto de Oliveira “o

desejo vão e heróico de sugerir (...) que a palavra pode bastar a si mesma”, tem-se que cada termo utilizado no poema é edifício estagnado, em total consonância com as demais figuras. Estão empregados impecavelmente, como que de acordo com sua natureza intrínseca, em um arcabouço inviolável. Todo esse esforço deve ser enxergado, como Antônio Candido faz ver, com sua conseqüência na fatura da obra. Isto é, tendo claro que a natureza inquestionável das palavras é uma construção, um artifício. E houve momentos, em que, apesar da natureza arbitrária das palavras, elas se saturavam de um sentido único dado pela reverência que causavam aos povos, nômades e ágrafos, dependentes de tudo aquilo que os ligava de alguma forma à natureza que lhes ditava a sorte. Mas essa relação com as palavras é produzida menos por uma mediação conceitual, do que por uma mediação intuitiva, relacionada à experiência de uma subjetividade privatizada em choque com a existência isolada e restrita pela medida do tempo de trabalho. Sua memória involuntária, ou o inconsciente das experiências jamais sistematizadas pela linguagem disponível que é a social, é estimulada por esses signos fraturados de sentido que mediam parcialmente a leitura da realidade que se constrói no poema, pervertendo-a na lógica da mercadoria em nome da racionalidade e da auto – conservação. Em resistência à assimilação, “Fantástica” atrai o leitor para um mundo onde não há atividade humana e reina o apelo primitivo à irracionalidade, ao desfrute absoluto. Este encantamento que imita o canto da sereia está, na realidade, reproduzindo a sedução de poder vir a ser, da extrema liberdade da entrega, à espera do que virá. Essa armadilha, que é a promessa da mercadoria, se troca durante os extensos corredores em diversas figuras e objetos. Em meio a tudo isso se encontra o vestíbulo da princesa morta, como no coração do palácio. Aqui esta imagem se associa com outras de Meridionais que apenas substituem os objetos em torno daquela que está morta em uma câmara e, no entanto, esses objetos guardam resquícios de vida que mantêm o possível apreciador na expectativa do sobrenatural, ou antinatural. Assim todo o caráter místico e sobrenatural na arte, na Modernidade, vai sobrecair em uma nova forma de mistificação, o fetichismo (ou feiticismo) da mercadoria. E então, é necessário aqui toda cautela: se os objetos artísticos perderam seu poder de magia para assumir o de artifício, isso se deve ao fato de o trabalho humano se impor racionalmente às forças adversas naturais ou sociais e as transformar, atribuindo um sentido que quer fugir do sentido “natural”, produzido por uma organização da vida baseada na divisão social do trabalho. A arte não é mais a *mimese* da realização do sentido da vida do homem no mundo, mas o

escape de uma utopia, a do trabalho humano, que é essencialmente livre. Assumindo sua reificação, a arte se nega a ser objeto banal e direto do trabalho e usufruto alienado, mas tem de responder por essa indiferença sendo sistematicamente ignorada, e ignorada é, conseqüentemente, a sua capacidade de, nas palavras de Adorno, “deixar falar o que a ideologia esconde”⁸. A lírica desse momento, ao mesmo tempo que nega o trabalho livre e a subjetividade, reconstrói o universo dos contos de fada, em que o poder miraculoso de devolver à vida está transfigurado em objetos. De resto, todo produto desse esforço de criação de um arcabouço fechado em um sentido próprio carregará em si as marcas do processo criativo que, em eterno embate com a lógica utilitarista do mundo moderno, permanecerão impassíveis à leitura enquanto ainda se esperar o retorno do herói cruzado. Qualquer sentido, que não o de aguda negatividade, apenas reproduz a troca da esperança em artefactos e silêncio.

Olavo Bilac ainda era estudante, aos 23 anos, quando publicou o volume *Poesias*, em 1888. Volume esse que, composto por *Panóplias*, *Via Láctea* e *Sarças de Fogo* na edição original, afirma o a Forma Parnasiana no Brasil. *Via Láctea*, poema escolhido para análise, é composto por 35 sonetos que, mesmo sem linearidade evidente, são entrelaçados pela narrativa contemplativa de um eu - lírico em busca do amor. As imagens vão se configurando com grandiloqüência aliadas ao ambiente etéreo, de riqueza imagética nas descrições de impressões. Será esse o chamado lirismo estelar de Bilac. Mais a miúdo, procura-se aqui visualizar essa constelação através de suas linhas invisíveis, aquelas que ordenam e, ao mesmo tempo, escondem a natureza artificial dessa produção contemporânea da abolição. O soneto I principia estabelecendo um pacto de credibilidade com o leitor. Isso é feito de maneira astuta quando o eu - lírico admite, logo no primeiro verso, que talvez estivesse sonhando quando viu, mas via. O objeto visto não é o foco destas primeiras palavras, mas, sim, a convenção de um novo pacto de verossimilhança, a dos sonhos. Segue-se nessa estrofe a descrição do que foi visto. Essa descrição dá os contornos repletos de luz e brilho do objeto que só será nomeado pela última palavra da estrofe. Trata-se, enfim, de uma escada infinita. Este ambiente atemporal e de contemplação eterna é interrompido pelo eu - lírico no primeiro terceto: ”Tu, mãe sagrada! Vós também, formosas/ Ilusões! sonhos meus! féis por ela/ Como um bando de sombras vaporosas.” Observa-se aí uma nova postura

⁸ ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *Notas sobre literatura*.

através desse vocativo e imperativo. Dos evocados, destacamos a chamada mãe sagrada, cuja identidade ou presença não é elucidada pelo poeta, mas, que deverá realizar com ele (ou no seu lugar) a empreitada imaterial de subir a escada infinita. Essa mãe sagrada, como os seus sonhos e ilusões, tem forma fluida e mutável e não seria acinte ver nela a própria técnica poética, evocada para cobrir, percorrendo, tudo o que vem pela frente. Mesmo assim o propósito da narrativa ainda não está dado e, portanto, a verossimilhança não se firmou. Uma escada se impõe, mas ela é infinita e, naturalmente, não possui finalidade prática, apenas suntuosidade. E isso é notável: uma escada, sendo um meio através do qual se chega ao objetivo, no entanto, aqui não possui fim a não ser a própria subida e contemplação. A subida se justificaria apenas pela lógica peculiar do sonho, mas seria de qualquer maneira uma tarefa sem grandes peripécias e de assunto limitado, logo cairia na monotonia. Em socorro de uma motivação, vem a forma tradicional e de honestidade questionável: “E, ó meu amor! eu te buscava.”. Há evidente fingimento de surpresa no verso, como se, ao ir dizer ainda qualquer coisa, o eu - lírico fosse interrompido pelo surgimento daquela a quem alega estar já buscando naquele momento. Ela aparece no alto da escada sem fim, calma e bela, com seu olhar celeste para o dele baixando, uma entrada silenciosa e triunfal deixa tudo em suspense.

Essa amada surge, convenientemente, quando ele a buscava. Encoberto pela lógica inexplicável de causalidade dos sonhos, esse artifício poderia fazer-se passar por acaso, mas, no decorrer da leitura, percebe-se que esse ser tão austero e inacessível é o próprio ideal de perfeição estética que deve, com seu olhar celeste, conduzir o poeta pelos redemoinhos de uma valsa de sedução. A partir disso, segue-se que, no soneto II, o poeta recorre à tradição literária, especificamente a Dante, para reproduzir a penúria que o eu - lírico passou antes de encontrar Beatriz, contemplá-la e tê-la como refúgio, perdão e purificação. Ela é comparada a essa diva sublime de pureza perpétua e cristalizada. Já o eu - lírico comparando-se a Dante assemelha-se mais ao homem real penitente por sua vida de cegueira. A ela, ele narra sua trajetória ladeada pelo abismo da loucura, tudo o que passou antes de estar ali em sonho, os pesadelos que o perseguiram e a sua insignificância: um vulto em trevas, buscando um coração que foge. E eis que entre tantos corações de ferro, alcança e encerra aquele que lhe fugia. Uma relação notadamente mutualista se configura, pois aqui os verbos soluçando, encerro e pulsando aparecem com grande peso nos fins dos últimos versos. Esses termos aliados ao vulto

do “outro”, que se faz presente por todo o poema, sintetizam parcialmente certo as duas formas de conflito que dão movimento e unidade conflituosa a este conjunto de sonetos. De um lado está a forma da conquista amorosa, em que a amada é a musa e a Forma perfeita que se procura alcançar. De outro lado, o citado vulto do “outro”, daquele que não pode participar dos sentimentos pretendidos pelo poeta em seu jogo de sedução. O “outro” aparece ainda como vozes que invadem a cena do encontro e da confiança para aconselhar o eu – lírico a não dar seqüência a essa relação que nada de alegre e de são poderia trazer. Mas isso se converte em afirmações do eu - lírico de que os modos, o ar, os segredos da beleza da amada são incompreensíveis àqueles que, não podendo vê-la, deixam apenas suas suspeitas e maldizeres: “Tolices”, “Caprichos de mulher faceira”, “Loucura”. A opinião desses interlocutores diretos ou indiretos retorna em vários momentos o poema de forma a criar sempre para o eu – lírico o transtorno de combatê-las, tarefa que se revela árdua e, objetivamente, fracassada. Ele precisa ser digno dela, ser crédulo e lúcido, ao mesmo tempo. Tem de defendê-la dos interlocutores com sabedoria e espiritualidade. E ao defendê-la defende a si como sujeito livre ou louco. Por outro lado, tem de justificar-se a todo momento para ela e acusar aos outros para, assim, tornar-se único merecedor de sua graça. Todos os esforços que partem dele são no sentido de se vincular a ela e se distinguir dos outros, pois só ele vê sua beleza, ele é capaz de lhe dedicar tudo e de ouvi-la. Mas quando se põe a prova, dirigindo-se diretamente aos interlocutores, não enfrenta com convicção, hesita, recua. Assim, acuado, encontra-se no soneto VII, “Não têm faltado bocas de serpentes,(...)Que digam: ‘Mata o teu amor profundo!’”. Tal profanação do amor ideal é muito direta, expõe mesmo a verossimilhança interna do poema para confundir a lógica etérea dos sonhos com o maniqueísmo dos contos de fada. Essa manifestação segue uma lógica bárbara, mal disfarçada pelo caricato na imitação: “E, arreganhando os dentes,/ Mavem para o teu lado o olhar imundo”. Toda a dramaticidade atribuída a esse ultimato foge ao controle do eu - lírico. Ele é capturado na própria arapuca e não consegue responder a essa racionalidade repulsiva de necessidade pura de sobrevivência expressa no conselho: “‘Abafa-o, que teus passos imprudentes/ Te vão levando a um pélago sem fundo.../ Vais te perder!’”. Toda a mesquinharia e perversidade de criaturas pregadas à matéria, ao mundo de passos calculados e de prestações de contas. “‘Pensa mais no futuro e na riqueza!’” e ele a isso responde “E eu penso que afinal... Não penso nada:/ Penso apenas que te amo como um louco!”. Essa saída é a que ele encontra, pois não

pode realmente dar uma utilidade para a forma que criou. Poderia, sim, dar um sentido, um resultado estético que superasse tudo, mas enquanto seu vínculo com o Belo não é estreito ou sua conquista da divina forma não alcançou o auge, ele pode apenas se desviar desses interlocutores que são, no entanto, a base de ascensão, as suas relações sociais, a condição do seu ócio, os que sustentam seu tempo livre, enfim, o seu país. Nessa situação encontra-se o eu - lírico que procura desvencilhar-se do mundo de penúria humana evadindo numa jornada de fé, ou peregrinação, para encontrar-se em comunhão máxima com a Forma estética, sua convicção posta incessantemente à prova de um mundo de serpentes, criaturas que o puxam de volta à lógica a que pertence e a que está irremediavelmente preso, mesmo quando foge. O que resulta desse duplo conflito é uma forma dissimulada, baseada em figuras retóricas, e de personalidade fictícia. Quando o eu - lírico alcança e possui a amada, a forma poética se realiza sob o jugo do engenho, da crença no trabalho e no presente. Mas o trajeto desse trabalho dá à constelação cristalizada um sentido histórico mal contornado. Neste quadro, o sujeito que escapa do inferno e das línguas de serpente fazendo juras de que não precisa de qualquer outro reconhecimento que não o dela, ao passo que é, a todo momento, para a incompreensão eminente do “outro” que ele tem de justificar a sua peregrinação, e quando encontra a graça da amada, de quem constantemente dizia duvidar, volta no último soneto a justificar a forma e a promover, ao mesmo tempo, o amor como o único axioma do seu canto. Esse eu-lírico afeta um ideal de subjetividade que se converte em vários momentos em bravata, singeleza ou gracejo. Esta afetação, articulada em decassílabos e por imagens simples amarradas com graça em chaves de ouro, se torna objeto central do poema, não pela subjetividade que se assume, mas pela dificuldade e seguir à risca essa subjetividade. O sentimento de superioridade do eu - lírico não se sustenta tanto pela experiência amorosa quanto pela vaidade artística do canto, assim que diz na última estrofe do soneto XXXV.: “E, trêmulo, de lágrimas coberto,/ Há de estimar quem lhe contou aquilo/ Que nunca ouviu com tanto ardor contado.” Em “Via – láctea”, mais do que nos outros poemas dos parnasianos aqui analisados, os objetos poéticos não sustentam o vazio de sentido pela ausência ainda mais aflitiva de subjetividade. Eles não se justificam por si e a atmosfera assombrada pelo conflito tenso entre o que permanece de humano e o que é pura reificação não se instaura neste poema. O que cumpre ao eu - lírico afirmar é confrontado constantemente na forma do diálogo que se faz necessário. Este personagem se aproxima daqueles de Machado de Assis,

com grande ressalva para o grau de fingimento ou, que o jovem Olavo Bilac poderia sustentar. Aqui, o ideal parnasiano de impassividade enfrenta a personalidade reificada.

Assim, ao contrário do que o próprio Olavo Bilac questiona, o Parnasianismo no Brasil não comportou apenas a “disciplina do bom gosto”, mas uma virada de direção na produção artística brasileira; que se queria capaz de promover uma conciliação entre impulso modernizante e forma fixa na Poesia Realista, mas foi objetivamente impossibilitada de se aprofundar nos limites da forma que criava. Aqui se deu uma espécie de vocação parnasiana que foi desenvolvida com louvores por bastante tempo. Esta doutrina alcançou em Olavo Bilac a sua saturação formal, mas não deixou de ser um paradigma fundador da expressão literária nacional porque as relações e o modo de produção mudaram pouco e nada, de forma que a liberdade formal enfrenta a contradição de ser mais uma ilusão conveniente do que transformação. Assim, na oposição entre o Parnasianismo e o Modernismo, essas duas prerrogativas se encontram na transformação daquela força bestial, informe, que move a contagem humana do tempo e demove qualquer ilusão de subversão ou de subjetividade incólume. Ambas procuram a origem primitiva desta força e constroem totens para ela e tendo de enfrentar a contradição de, em seu gesto reprodutor do trabalho humano, ser o reflexo negativo dela, sobreviver através dela. As duas formas confrontam a impossibilidade de recusa, pois, na simples esperança disso, espreita ameaçadora a reificação, a irracionalidade no extremo da autoconservação.

Bibliografia:

- ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”, *Notas sobre literatura*.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1997, v.1 e 2.
- CARPEAUX, O. e RAMOS, P., “Parnasianismo”, *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Encyclopédia Britannica do Brasil, 1990.
- COUTINHO, Afrânio. “A renovação parnasiana na poesia”, *A literatura no Brasil*, 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986. vol.4
- HOLANDA, Sergio Buarque. “Novos Tempos”, *Raízes do Brasil*. 21ªed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989

HOUAISS, Antônio. *A Crise de nossa língua de cultura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

LOBO, D. *Introdução à Estética Parnasiana*. Thesaurus. 1994.