

Introdução ao parnasianismo brasileiro

Péricles Eugênio S. Ramos

Prefaciando em 1885 o livro *Noites de insônia*, de Antônio Joaquim Viana, "estudante de Medicina, natural de Sergipe", advertia o poeta João Ribeiro que esse trabalho vinha à luz pública em meio à condenação quase geral da escola romântica.

Realmente, anos antes se havia proclamado, pela voz de Sílvia Romero, que o Romantismo era "um cadáver, e pouco respeitado" (1878, prefácio dos *Cantos do fim do século*); e Machado de Assis, num ensaio famoso, "A nova geração", corroborava em 1879: a escola subjetiva era um dia que verdadeiramente acabara. Românticos e anti-românticos, aliás, já haviam andado às turras na "Batalha do Parnaso", travada em versos pelo *Diário do Rio de Janeiro*, em 1878; e em 1882 os últimos românticos, como Rosendo Muniz Barreto e Melo Moraes Filho, foram atacados, e o primeiro até ridicularizado, pelas colunas de *A Gazetinha*. O Romantismo, portanto, não mais existia em 1885.

O que imperava eram o Socialismo, o Realismo, a Poesia Científica e algo novo, que já se formava e não possuía ainda nome certo, mas herdaria em boa parte os despojos da luta das correntes anteriores contra o Romantismo. Ou melhor, esse algo novo, a partir de certa altura, talvez 1882, passou a ser encarado às vezes como *Parnasianismo*.

Alguns pareciam tomar esses visos parnasianos, de início, como tendência fraca e desprezível; tal se dava, por exemplo, com Sílvia Romero, desde 1882. Mal imaginava ele o vigor que a corrente adquiriria, pouco depois, em nossas letras.

Mas, voltando às origens do Socialismo, assinalava João Ribeiro, no citado prefácio: "... hoje não cantamos o Mondego, nem a estrada do Bom Jesus de Braga; em compensação, porém, restam-nos a marsehesa, as barricadas, Danton e o petróleo... e todo esse valhaçouto de bacamartes demagógicos que transportamos de Paris revolucionária e febril". E do Realismo, sob seus vãos nomes, acentuava que a apologia das neuroses e do êxtase havia chegado ao cúmulo. No setor formal, insava o poeta de *Avena e cilara* que o decassílabo parecia cair "diante do alexandrino retumbante e ruidoso"; mas em tudo já se ia "notando uma sensata reação", a reação que logo, esclareceremos nós, relegaria às trevas as outras correntes, sob o rótulo avassalador de *Parnasianismo*, aquela mesma designação avulsa, combatida e precária, do início.

A Poesia Científica

Assim, pois, é certo que o combate ao Romantismo foi encetado por várias correntes, sendo o Parnasianismo antes o herdeiro do que o iniciador da peleja. E quem teria dado o sinal da batalha contra a escola subjetiva? A cremos em Sílvia Romero, foi ele próprio – e podemos ter isso como certo, ao menos no que se refere à poesia filosófico-científica: em 1870, no periódico *Crença*, do Recife, publicava o artigo "A poesia dos harpejos poéticos", no qual "apresentava pela primeira vez (no Brasil) a idéia da poesia fundada no criticismo contemporâneo, e combatia, conseqüência lógica, o romantismo choroso e o indianismo brasileiro", diria mais tarde. Sílvia desejava uma poesia imbuída do pensamento filosófico e científico da época, em suas generalidades, e não versos meramente didáticos. Suas idéias, ele as tentou aplicar nos *Cantos do fim do século*,

PÉRICLES EUGÊNIO DA SILVA RAMOS é professor de Língua Portuguesa na Faculdade de Comunicação Social "Cáster Lúber", poeta membro da Academia Paulista de Letras, e tradutor.

mas sem muita felicidade: se o intento do livro era anti-romântico, a expressão permaneceu vaga, nebulosa e tingida de hugoanismo – continuando, pois, com aparência romântica. Machado de Assis assinalou esse contraste entre a concepção e a forma – e Sílvia, por isso, jamais o perdoou (como bem adverte Lúcia Miguel Pereira).

Entre os adeptos da Poesia Científica o mais característico foi José Isidoro Martins Júnior (1860-1904), que publicou vários livros e opúsculos. Também ele era contrário ao Romantismo:

Vêm-me até tentações diabólicas, fatais,
Que fazem-me lembrar o morto Romantismo!
Mas ai! eu antes quero o tédio e seus punhais
Do que a face sem cor do Lamartinianismo!

O volume em que definitivamente se entregou às diretrizes da Poesia Científica chama-se *Visões de hoje* (1881; 2ª ed., 1886). Esse livro traz linhas explicativas na 1ª edição, e estas e novas linhas na 2ª, em defesa e confirmação de idéias. Compreende, em verso, uma introdução e quatro sínteses: científica, política, religiosa e artística, nas quais o *mot d'ordre* é o Positivismo e se fala abertamente em lei de seleção, luta pela existência, monismo, e pululam, nas comparações, termos ideais extraídos da ciência. Veja-se, por exemplo, como entram nos seguintes versos a luz elétrica e a pilha de Volta:

... Eu sou a nova Musa,
Que anda como uma luz elétrica, difusa...

Enquanto à tua Pátria, o que é preciso agora
É pores-lhe diante uma esplendente aurora
Que a doure, que a desperte e seja como a pilha
De Volta; que a eletrize...

Martins Júnior queria substituir a verdade científica à imaginação romântica, mas suas aspirações nem sempre se concretizaram em poesia peremptória ou pelo menos equilibrada. *Tela polícroma*, o seu livro seguinte (1893), é uma espécie de colcha de retalhos: há nele composições científicas, mas também líricas e até parnasianas.

Realismo

Mais importante, como corrente, foi o Realismo, que se caracterizou, em nossa poesia, pelos seguintes pontos: 1) A mulher perdeu o halo que a revestia no Romantismo, para se transformar, materialmente, na fêmea cobiçada, sadia e bela. A três por dois, evocam-se congressos sexuais e a sugestão da carne. Esse aspecto já era *decadente*, mas, na época, não se tinha consciência disso. 2) O espírito de observação substitui a idealização romântica, havendo muitas vezes nas composições, como assinalava Machado de Assis, antes uma estética de inventário (pelos pormenores acumulados) do que relações necessárias ou acessórias. 3) Amiúde se condenam vícios sociais ou humanos, embora a situação não seja diretamente verberada; conta-se uma história, esboça-se um quadro – e a conclusão, de ordem moral, o leitor que a tire. Por isso mesmo dizia um tratadista da época, Paulo Antônio do Vale, que, no Realismo, a poesia era substituída pela moral.

Entre os que se inspiravam diretamente em Baudelaire (este, em nosso meio, àquela época, era tomado como realista, segundo o expresso testemunho de Machado de Assis), isto é, entre os apologistas da “neurose e do êxtase”, no dizer de João Ribeiro, figuram poetas que já não eram românticos, pela expressão, mas ainda não eram parnasianos (hoje pode-se tomá-los como decadistas). Estão entre eles Carvalho Júnior e Teófilo Dias, que influem em muitos poetas, por exemplo, na comparação de desejos a animais ferozes, presente em Raimundo Correia, Venceslau de Queirós e outros, ou na forte descrição da mulher e das relações entre os sexos. Esses dois poetas, Francisco Antônio de Carvalho Júnior (1855-1879) e Teófilo Odorico Dias de Mesquita (1854-1889), ostentam um novo tipo de dicção, fluido, cheio de adjetivos proparoxítonos e aliterações, atingindo a expressão, por vezes, elevado nível artístico. Carvalho Júnior morreu sem deixar livro publicado; Artur Barreiros foi quem, em benefício da viúva, editou seus *Escritos póstumos* (1879), dos quais uma parte, *Hespérides*, inclui 22 poesias líricas. De Teófilo Dias o livro mais significativo são as *Fanfaras* (1882), cuja primeira parte é realista (ou melhor, decadente), não só pela violência carnal, como pela dupla influência revelada, de Baudelaire e Carvalho Júnior. Esses precedentes explicarão, em nosso Parnasianismo, certas notas cruas, como as de Bilac



Olavo Bilac na *Revista Ilustrada* (19 de janeiro de 1889), com legenda: "O insigne poeta Olavo Bilac, autor das 'Panoplias', 'Via-Lactea', 'Sarças de Fogo' e outras bellissimas poesias"

em "Satânia", "De volta do baile" ou "Beijo eterno", ou certas situações e imagens, como as de Raimundo Correia em "Après le combat" ou "Na penumbra".

Quanto ao espírito de observação, estética de inventário e condenação social ou humana, por meio de quadros ou historietas, são de citar Celso Magalhães (1849-1879), com parte de seus *Versos* (1870), B. Lopes, com seus *Cromos* (realismo agreste) ou *Pizzicatos* (em que espelha a dissolução dos círculos mundanos), Afonso Celso (*Telas sonantes*, 1879), Adelino Fontoura (em parte) e poucos mais.

Poesia Socialista

Embora presos à corrente geral do Realismo, como frisava um crítico, Aníbal Falcão, no prefácio às *Opalas* de Fontoura Xavier, havia também os que pensavam fazer da poesia um meio de traduzir "as aspirações, as ânsias, as blasfêmias e a vaga esperança do moderno viver social". De modo geral, atacavam os poetas socialistas o Trono e a Igreja, pregavam o sufrágio universal, a República, a Paz, a Justiça, a Igualdade, o Amor Universal (tudo com maiúsculas, frisava Valentim Magalhães seguindo observação de Sílvia Romero). Em última análise, a poesia socialista tem suas raízes no Romantismo francês, que gerou, em nosso meio, o condoreísmo (romântico) e a "Musa cívica", dos adeptos da Idéia Nova, isto é, dos que se recusavam a cantar a mulher, e, por influência dos portugueses como Antero de Quental, Guerra Junqueiro, Gomes Leal, Guilherme de Azevedo e outros defensores da bandeira destraldada na Questão Coimbrã, desprezaram o "arrabal dos amores" e entraram na poesia de combate. À primeira vista, a poesia social é uma só, praticada quer pelos românticos como Castro Alves ou Tobias Barreto, quer pelos partidários da Idéia Nova; mas embora as idéias sejam em parte as mesmas, de modo geral a expressão mudou. Entre os condoreiros era empolada, grandiosa, hiperbólica, misturando os poetas, como observava não sem *humour* Valentim Magalhães, "a filosofia, os condores, as dúvidas, os astros, as interrogações, os Andes, as confidências das coisas, a pólvora, as lágrimas, o Himalaia, o sangue, as espadas, as nuvens", ao passo que os socialistas possuíam expressão não só mais pedestre como mais precisa, à exceção inicial de alguns, como Lúcio de Mendonça (*Névoas matutinas*, 1872). Os adeptos principais da poesia socialista, como *alter ego* do Realismo, ou seja, os cultores da Idéia Nova foram em nosso meio Fontoura Xavier (*O régio saltimbanco* e *Opalas*, este de 1884), Valentim Magalhães (*Cantos e lutas*, 1879), Teófilo Dias (*Fanfarra*, 2ª parte), Raimundo Correia (transitoriamente, em parte das *Sinfonias*, 1883, e já anteriormente, no soneto "A idéia nova" de *Primeiros sonhos*, 1879), Afonso Celso, em várias composições das *Telas sonantes*, já citadas, Augusto de Lima, em poesias de *Contemporâneas*, e outros. Para que se tenha idéia do que foi a poesia socialista, basta ver um soneto de Valentim Magalhães, "A idéia nova", de *Cantos e lutas* (com os retoques de Rimário):

Abisma o teu olhar no azul do firmamento;
Devassa o velho Olimpo e o velho céu cristão;
À serena altivez do seu deslumbramento
A indagadora vista elevarás em vôo!

Está deserto o céu! No grande isolamento
Palpita, ensangüentado, o sol – um coração.
Mas os deuses de Homero, o Jeová sangrento,
Alá e Jesus Cristo, os deuses onde estão?

Morreram. Era tempo. Agora encara a terra:
Ressoa alegre a forja e sai da escola um hino.
O Gênio enterra o Mal em uma negra cova.

Deus habita a consciência. O coração descerra
Aos ósculos do Bem o cálix purpurino.
Vem perto a liberdade.
É isto a Idéia Nova.

Ou, se se quiser composição mais diretamente interessada em política, "O tiro do canhão", de Raimundo Correia:

O tiro do canhão demarca a propriedade
E o domínio que tem no mar cada nação;
Desenvolva-se o ardor, cresça a velocidade,
Multiplique-se o impulso ao tiro do canhão!

E de um mar a outro mar, varando os ares, una
As nações, e rebente a baliza fatal!
Seu estrondo será o estrondo da Comuna,
Será a aclamação do Império Universal!

A BRUXA

Ano 1
Número 44
Rio de Janeiro, 11 de Dezembro de 1896
N. 44

BOUSA LEME & C.

RUA DO OUVIDOR 118 1º andar
RIO DE JANEIRO

ANO 1

Rio de Janeiro, Sexta-feira, 11 de Dezembro de 1896

N. 44

A BRUXA

está definitivamente instalada no n. 118 da rua do Ouvidor. É aqui o coração da cidade; aqui se concentra toda a vida; aqui passa todo o mundo; aqui se encontram todas as mulheres bonitas do Rio. Aqui, portanto, é que deve estar *A Bruxa*.

Claro está que não poderíamos levar a efeito este melhoramento, que há meses projectávamos, se nos não houvesse ajudado o favor publico. Sabem todos quanto custa, já não fazer prosperar, mas simplesmente manter uma empresa como esta: não faltou quem vaticinasse a *A Bruxa* uma breve morte... Felizmente, o publico fez justiça aos nossos esforços: a sua protecção, sempre crescente, já nos permitiu sair da pouco aristocrática rua da Quitanda, e vir assentar arraiais na rua principal do Rio de Janeiro. E, pois, ao publico que devemos agradecer donde já a nossa prosperidade.

E mais todos quantos esta publica declaração lerem que, no 1º andar do n. 118 da rua do Ouvidor, espere *A Bruxa* a visita de todas as pessoas de bom gosto.



Escrever-se o Congresso L.

Capa da revista *A Bruxa*, fundada em 1896 por Bilac em parceria com o caricaturista Julião Machado

O Parnasianismo

Esse tipo de poesia vinha-se generalizando, recomendado que era por uns poetas a outros poetas. Fontoura Xavier, por exemplo, dava o seguinte conselho a Teófilo Dias (que o seguiu em *Fanfarras*, 2ª parte):

Bardo! o cantar somente o colo nu da amante
Não diz com a evolução do século gigante!

Enquanto tu sorris
De uns olhos sensuais,
Nos lóbregos covis,
Nas furnas imperiais,

Acende a realeza a cólera tigrina
E sedenta e feroz! na luta que a domina
Arroja-se de encontro à nossa irmã Justiça
Tentando-a sepultar no chão da enorme liça!

E sabes, a Justiça é o sol da Nova-Idéia,
A Musa varonil da homérica epopéia!

Esses versos tornaram-se uma espécie de bibliozinha poética; Valentim Magalhães, por exemplo, a eles se refere, anotando: "era em vão que as amantes desnudavam os seus opulentos colos brancos, apetitosos como gelatinas caras: os poetas seus amantes estavam inteiramente absorvidos" com a Idéia Nova.

E Alberto de Oliveira, num soneto de *Canções românticas*, justificava-se perante Fontoura Xavier:

Eu não leio somente a história dos amantes,
Os ternos madrigais que o coração suspira;
Não vivo só de olhar a lírica safira
De amadornado céu, nas noites gotejantes.

Também sei me enlevar, se, em sacrossanta ira,
O Bem calca com o pé os Vícios arrogantes,
E, como tu, folheio a lenda dos gigantes,
E sei lhes dar também uma canção na lira.

Por isso, de meu quarto os três degraus subindo,
Verás sobre o Intermezzo a Ilíada se abrindo,
Enquanto, ao muro, além, velando a filigrana,

Como faz um fidalgo aos pálidos avós,
Está um Bayard guerreiro aos pés duma sultana,
As Vênus ideais ao lado dos heróis.

Referindo-se à segunda quadra desse soneto, observava Machado de Assis: "É preciosa a confissão; e todavia apenas temos a confissão; o livro não traz nenhuma prova da veracidade do poeta. A razão é que o livro estava feito; e não é só essa; há outra e principal. O sr. Alberto de Oliveira pode folhear a lenda dos gigantes; mas não lhes dê um canto, uma estrofe, um verso; é o conselho da crítica. Nem todos cantam tudo; e o erro talvez da geração nova será querer modelar-se por um só padrão. O verso do sr. Alberto de Oliveira tem a estatura média, o tom brando, o colorido azul, enfim um ar gracioso e não épico. Os gigantes querem o tom másculo. O autor da *Luz nova* e do *Primeiro beijo* tem muito aonde ir buscar matéria a seus versos. Que lhe importa o guerreiro que lá vai à Palestina? Deixe-se ficar no castelo, com a filha dele, não digo para dedilharem ambos um bandolim desafinado, mas para lerem juntos alguma página da história doméstica. Não é diminuir-se o poeta: é ser o que lhe pede a natureza, Homero ou Moscos".

Teófilo Dias, por outro lado, em carta a Artur Barreiros, esperava que Alberto engrossasse a corrente dos socialistas: "quem tem o direito de prejudicar – escrevia – que Alberto de Oliveira nunca empunhará os látegos febris da poesia socialista, para sarjar fundo as entranhas corruptas do mundo moral? Muito ao contrário, a elasticidade nervosa dos seus versos, o modo ardente por que se lhe antolham as comoções, que o poeta traduz com sentimento vivo, com energia eloquente, dão-nos fundadas esperanças de que em breve o veremos à frente dos lutadores, e à fé que há de ser dos mais denodados".

Ora, Alberto ouviu Machado de Assis, e não os outros; é o que certificam as *Meridionais*, livro já dos mais notáveis do poeta (1884), e as próprias palavras do crítico, no prefácio a esse livro: "como o poeta dissesse a outro que também sabia folhear a lenda dos gigantes, dei-lhe este conselho: 'Que lhe importa o guerreiro que lá vai à Palestina? Deixe-se ficar no castelo com a filha dele... Não é diminuir-se o poeta: é ser o que lhe pede a natureza, Homero ou Moscos'". Concluída dizendo-lhe que se afirmasse.

"Não trago essa reminiscência crítica (...) senão (...) para dizer que a exortação final da minha crítica tem aqui uma brilhante resposta, e que o conselho não foi desprezado, porque o poeta

deixou-se estar efetivamente no castelo, não com a filha, mas com as filhas do castelão, o que é ainda mais do que eu lhe pedia naquele tempo."

Noutros termos: *Meridionais* são um livro definitivamente parnasiano (embora no Brasil o vocábulo ainda fosse usado com escassez, naquele tempo), e para isso contribuiu Machado de Assis, não só forçando Alberto a definir-se, como ainda por meio dos vários pontos de sua doutrina formal (espalhados por seus artigos: exigências de unidade e economia do poema, sobriedade de imagens, correção métrica e gramatical, precisão vocabular, etc.) que foram adotados pela ala mais representativa dos parnasianos, quando afinal, muito mais tarde, formularam suas teorias formais: assim Bilac (*Últimas conferências e discursos*), Vicente de Carvalho (Nota à 1ª edição dos *Poemas e canções*), Alberto de Oliveira (trabalhos esparsos).

Machado de Assis é ainda precursor do Parnasianismo, e agora diretamente, pela data em que publicou nas revistas das mais expressivas composições de *Ocidentais*: 1879 e 1880.

Outros fatores

Entre outros fatores que contribuam para o advento do Parnasianismo deve-se contar a influência de Artur de Oliveira, Gonçalves Crespo e Luís Guimarães. Artur de Oliveira (1851-1882) exerceu larga sugestão sobre os poetas "novos" do Brasil a partir de 1877. Tendo vivido em França, onde conheceu vultos eminentes das letras (entre os quais Théophile Gautier, que o teria chamado "le père de la foudre") de volta disseminou, por meio de sua brilhante conversação, o culto não só de Victor Hugo ou Baudelaire como de Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Sully-Prudhomme e outros poetas. A cremos em Alberto de Oliveira, "o chamado parnasianismo saiu das largas algibeiras das calças inglesas de Artur de Oliveira". E de que sua ação foi extensa podemos certificar-nos por expressões da época (por exemplo "foi quem melhor Artur de Oliveira fez", Artur de Oliveira al significando tipo de composição divergente do usual), como pelas dedicatórias de livros, partes de livros e poesias, das quais quase nenhum poeta novo se eximiu. O papel de Artur de Oliveira foi expor novidades e orientar o gosto, talvez, mas sua pregação não era definitivamente parnasiana. Nessas condições, seria exagerado atribuir-lhe à simples influência a implantação do Parnasianismo no Brasil. Para esse resultado, Artur de Oliveira contribuiu, mas não foi a causa única.

Já falamos no papel exercido pela crítica de Machado de Assis; mas outras vozes poderiam ser lembradas para mostrar como não faltava quem se preocupasse com teoria literária, quando não havia ainda surgido claramente o Parnasianismo. Em 1879 advertia Silva Jardim (*A gente do mosteiro*) que "não pode existir verdadeira arte onde não há junção severa de forma e de fundo", ou, repelindo Silva Pinto (*Controvérsias e estudos literários*): "As grandes perversões estéticas derivam da anarquia da forma", para condenar a seguir a infidelidade nas descrições, o adjetivo mal-empregado, confuso ou ambíguo, o excesso de palavras.

Ao lado de tudo isso, a influência de Gonçalves Crespo também pode ser assinalada, desde a publicação das *Miniaturas* (1871): seus versos, se ainda refletem por vezes algo do Romantismo brasileiro, já se faziam parnasianos pelo tipo da expressão. O mesmo se dá com referência aos *Sonetos e rimas* de Luís Guimarães (1880), inteiramente diversos de seu livro anterior, *Corimbos*. Sua poesia se faz plástica, objetiva, colorida, formalmente trabalhada, por influência da poesia contemporânea européia, donde vir Fialho de Almeida a dizê-la parnasiana, no prefácio à 2ª edição (1886). Nesse mesmo ano, começa a generalizar-se a aplicação do vocábulo aos nossos poetas, segundo Manuel Bandeira; este, que rastreou os termos *parnasiano* e *Parnasianismo* pelos nossos jornais e revistas, encontrou-os somente a partir de 1886¹⁾, donde talvez seja lícito vincular a Fialho de Almeida a responsabilidade pela difusão do nome em nosso meio. Os indícios, pelo menos, autorizam tal suposição.

A essa altura, já dois dos nossos grandes parnasianos, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia, tinham livros publicados e definitivamente parnasianos (*Meridionais*, 1884, e *Sonetos e poemas*, 1885, de Alberto; muitas composições de *Sinfonias*, 1883, de Raimundo). Mas para exprimir a novidade de suas composições, falava-se, por exemplo, como Aluisio de Azevedo a propósito de Raimundo Correia, à falta de designação melhor, em "congratamento sutil do lirismo e do Realismo". Era essa — a do Parnasianismo ainda meio inominado — a "sensata reação" a que João Ribeiro se referia, em 1885, como vimos no início desta Introdução.

Princípios parnasianos

Já se ia firmando o nosso Parnasianismo quando esse nome começou a lhe ser mais insistentemente aplicado. O movimento francês nascera, como nome, da publicação de *Le Parnasse*

1 Na realidade, já Araripe Júnior, em 22 de julho de 1882, concordava com Fialho de Almeida, em que Luís Guimarães era parnasiano (Cf. *Obra crítica de Araripe Júnior*, Rio, Casa de Rui Barbosa, 1ª vol., 1958, p. 281). A opinião de Fialho já era conhecida pelo nosso crítico, portanto, quatro anos antes da 2ª ed. dos *Sonetos e rimas*. Os dados de Manuel Bandeira devem pois ser recuados — para passarmos a aceitar a data de 1886 simplesmente como a do possível início da generalização do uso do vocábulo, em sua aplicação aos nossos poetas.

contemporain, recueil de vers nouveaux, em três séries: 1866, 1871 e 1876. A última série já não reflete o espírito do grupo, para o qual se procuraram vários rótulos, como *formistes*, *impassibles*, *fantaisistes*, mas que ficaram mesmo conhecidos como *parnasians*, do título da publicação em que colaboraram. Segundo Charles Bruneau, o Parnasianismo francês constituiu uma verdadeira escola, com um chefe e expositor de idéias, Leconte de Lisle, e vários poetas agrupados em torno de princípios comuns, a saber: madame Ackermann, Louis Bouillet, Paul Bourget, François Coppée, Léon Diérix, André de Guém, José-Maria de Heredia, Jean Lahor, Victor de Laprade, Louis Ménard, Catulle Mendès, Albert Mérat e Léon Valade, sendo insegura a inclusão de Sully-Prudhomme na escola. Bruneau resume a teoria de Leconte numa observação deste a Heredia, sobre "versos firmes e luminosos, sólidos e sonoros".

O Parnasianismo, segundo em geral se admite, praticou "a arte pela arte" e a precisão vocabular (*mot juste*), numa poesia plástica, pintoresca e sonora, que buscava a perfeição técnica e evitava a um tempo as confissões sentimentais e o palavreado ocioso.

No Brasil, "grosso modo" podem ser tomados como gerais, para os parnasianos, os seguintes princípios: exclusão da sentimentalidade romântica, embora não do sentimento; a arte pela arte; o *mot juste*. Quanto ao senso de colorido e de sonoridade, há poetas que com ele se embriagam, como B. Lopes ou Luís Delfino, mas falta noutros, como Alberto de Oliveira, Vicente de Carvalho ou Olavo Bilac. Certos tipos de verso desaparecem (como o alexandrino arcaico); o sistema de contagem de sílabas passa por mudança, vindo a ser adotada a reforma de Castilho, já praticada por Machado de Assis, por exemplo; o uso uniforme do decassílabo sáfico se eclipsa; combate-se a "frouxidão" do verso romântico, isto é, há tendência quase invencível em poetas como Alberto de Oliveira, à prática da sinalefa e da sinérese, quase desaparecendo a diérese e o hiato, isso pelo "horror ao hiato", adquirido não nos clássicos da língua, mas em manuais franceses. Começa a existir a preocupação da "rima rica", isto é, rara, ou então e de preferência resultante da combinação de categorias gramaticais diferentes (um substantivo não devia rimar com outro substantivo, mas com um adjetivo, verbo, advérbio, etc.); condena-se a homofonia das rimas, isto é, o fato de as ordens de rimas possuírem a mesma vogal tônica, como nos tercetos de Bilac:

Direis agora: "Tresloucado amigo!
Que conversas com elas? Que sentido
Tem o que dizem, quando estão contigo?"

E eu vos direi: "Amai para entendê-las!
Pois só quem ama pode ter ouvido
Capaz de ouvir e de entender estrelas".

O verso branco quase não é usado; prevalecem as "formas fixas", indo-se buscar além-mar o triolê, o rondó, o rondel, o pantum e outros tipos, e cultuando-se absorventemente o soneto. Este é usado em quase todas as modalidades possíveis, exceto algumas do cultismo, entre as quais o labirinto; excluem-se também o soneto de três quadras e um dístico, nas variedades *marotique*, inglesa ou baudelaireana. Assim, usam-se sonetos de tercetos à frente, como em "Gelo polar", de Venceslau de Queirós; de tercetos intercalados; ou de metros desiguais (vide "Suave mari magno", de Machado de Assis), coisa que era de uso geral, praticada ainda que foi, com maior ou menor frequência, por Luís Delfino, Raimundo Correia, Filinto de Almeida, Arthur Azevedo e outros.

Claro está que essa invenção de formas não-canônicas de soneto não foi originariamente brasileira, mas atribui-se a Baudelaire. Deu ele rimas no todo ou em partes independentes às quadras de muitos de seus sonetos, segundo os modelos *abba/cddc* ou *abab/cddc* ou ainda *abba/acca* ou *abab/cbcb* ("Le tonneau de la haine"); chegou a emparelhar as rimas nas quadras ou mesmo por todo o soneto ("Sur le tasse en prison"); compôs sonetos com tercetos abrindo-os ("Bien loin d'ici") ou com metros desiguais ("Le chat", de 10 e 8 sílabas; "La musique", de 12 e 15 sílabas).

Em nosso meio, "A derradeira injúria", de Machado de Assis, compendia essas variedades de soneto, das quais é uma espécie de epítome.

Os parnasianos e seus epígonos

Advindo o Parnasianismo, eclipsam-se as correntes anteriores, como Realismo, Socialismo e poesia filosófico-científica, ficando os parnasianos praticamente sozinhos, excluída, natural-

mente, a parte decadista que iria desaguar nos *Missais e Broquéis*, de Cruz e Sousa (1893). Tomam-se como renovadores, pois, aqueles parnasianos que já haviam estreado em livro antes de 1893, ou pelo menos eram conhecidos por suas publicações nas revistas e jornais, como é o caso de Luís Delfino ou Francisca Júlia, sobre cuja notoriedade temos o expresso testemunho de Araripe Júnior (*O movimento de 1893*). Depois do advento do Simbolismo, o Parnasianismo não morreu, alimentado por aqueles mesmos que o haviam fundado; e por extensa fila de epígonos. Estes já formam em posição secundária; falta-lhes originalidade teórica e prática, uma vez que são meros adeptos, e adeptos de corrente que já não estava com o facho inovador, na ocasião em que passaram a engrossá-la.

Quanto à data de 1893 como a inicial do Simbolismo em nosso meio, é ela de mera tradição ou simples conveniência didática. O Decadismo começou a formar-se, aqui, na década de 70; mesmo que assim não fosse, teríamos o relato de Araripe Júnior: "O Decadismo tem entre nós uma pequena história. O primeiro homem de letras que se preocupou das suas manifestações foi Medeiros e Albuquerque. Em 1887, graças às relações que um amigo seu particular mantinha em Paris com o grupo mallarmista, pôde ele juntar uma coleção, relativamente rica, das melhores produções dos revolucionários". "Impressionado pela audácia de alguns rapazes dessa plêiade, Medeiros e Albuquerque, que antes já cultivava os estudos de psicologia experimental, deu à estampa um livro intitulado *Canções da decadência*, em que, aliás aproveitando muito pouco dos cânones revelados pelos mestres da escola, apenas procurou tirar alguns efeitos da instrumentação inventada pelo autor do *Tratado do verbo* e do policromatismo estilístico deduzido das letras do alfabeto." Não é lícito pôr em dúvida a informação de Araripe Júnior de que deve a Medeiros o conhecimento que fez em 1887 do Decadismo. Mas, se Medeiros conhecia o Decadismo, seria temerário investigar nas *Canções da decadência* as invenções de René Ghil. O livro, sendo profanatório, tem mesmo ares decadentes; Medeiros e Albuquerque, aliás, chegou até a ostentar diretrizes nitidamente simbolistas em estrofes de *Pecados* (1889), sendo pois realmente inovador. E esse espírito inovador não está sendo antedatado, pois manifestando-se em 25 de fevereiro de 1889 sobre *Pecados* (em *Novidades*, vide *Obra crítica*, II, p. 185), Araripe dizia de Medeiros que confabulava "com Mallarmé e René sobre a teoria do verso de mil cores".



O poeta Alberto de Oliveira (1873-1940), em traço de Romano

Os grandes parnasianos

Tem-se em geral como representantes máximos do Parnasianismo no Brasil os poetas Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho. A precedência de um ou de outro depende do crítico: Mário de Andrade e Manuel Bandeira, preferiam, por exemplo, Vicente de Carvalho. Como influência, nenhum excedeu Bilac.

Outros há merecedores de relevo, durante a vigência da escola, como Luís Delfino ou B. Lopes, ambos de posição multivalente, pois não foram apenas parnasianos. Raul Pompéia é digno de referência por seus poemas em prosa, Arthur Azevedo por seu *humour*, Guimarães Passos por seu lirismo a princípio inspirado na "Via Láctea", mas logo independente, Francisca Júlia por sua rigorosa conformidade com os modelos franceses, Júlia Cortines por sua descrença e seu nietzschianismo, Alberto Ramos por seu estilo pessoal e pela inquietação que o levou a trazer, em 1894, o verso livre (simbolista) para a nossa poesia. É poeta que merece mais amplo estudo, por sua expressão inconfundível e rica de humanidade. Os demais permanecem no nível comum da escola, sem traços que permitam conceder-lhes destaque especial ou caráter firmemente representativo.

No que respeita à originalidade, uns são mais pessoais, outros, menos; um deles foi especialmente atacado por esse prisma, Raimundo Correia, mas sem exagerada justiça. Raimundo — é certo — sofreu influências, mas não a tal ponto que interfiram no caráter pessoal de sua expressão, já perceptível em *Sinfonias*, nem, ao parecer, posteriores a esse volume. O caso mais conhecido — que abordamos a título de ilustração — é o de "As pombas". Pesavam sobre o soneto acusações de plágio de uma poesia de Théophile Gautier, "Les colombes" (cf. Múcio Leão, *Poesias*, vol. I, pp. 272-280):

Sur le coteau, là bas où sont les tombes,
Un beau palmier, comme un panache vert,
Dresse sa tête, où le soir les colombes
Viennent nicher et se mettre à couvert.

Mais le matin elles quittent les branches:
Comme un collier qui s'égrène, on les voit
S'éparpiller dans l'air bleu, toutes blanches,
Et se poser plus loin sur quelque toit.

Mon âme est l'arbre où tous les soirs, comme elles,
Des blancs essaims de folles visions
Tombent des cieux, en palpitant des ailes
Pour s'envoler dès les premiers rayons.

Outro trecho de Gautier foi trazido à baila por Luís Murat, que tachou Raimundo de plagiário, em diversas poesias. Citou ele, como argumento final, as linhas de *Mademoiselle de Maupin*: "Si tu viens trop tard, ô mon idéal! je n'aurai plus la force de t'aimer; mon âme est comme un colombier tout plein de colombes. À toute heure du jour il s'envole quelque désir. Les colombes reviennent au colombier, mais les désirs ne reviennent point au cœur".

Armou-se a propósito dessas increpações uma celeuma, da qual resultou como saldo a convicção de que Raimundo Correia, como verdadeiro artista, superara o texto francês, no caso de haver-se utilizado dele. O próprio poeta jamais respondeu diretamente à acusação, mas em carta a Gaspar da Silva endossou a opinião expendida a respeito por Valentim Magalhães: "Parece-me que o Valentim com toda a singeleza de ânimo e sem esses assomos de falsa e vaporosa erudição, que somente aos inexpertos iludem, tornou mais uma vez claro e patente que as obras de arte dos mestres insígnies têm um fim mais elevado do que deliciar-nos o espírito e é educá-lo; que não constitui plágio fazer que floresçam, sem que desbotem, à luz de outro sol e sob a influência de outros climas, belezas de estranhas línguas, porventura mais opulentas do que a nossa, nem o constitui tampouco ir beber nas grandes fontes da arte as inspirações". Mais tarde, em nota à 1ª edição das *Poesias*, declara que nos versos de *Sinfonias* é bem sensível à influência dos poetas estrangeiros mais em voga, quando da redação do volume, entre os estudantes de São Paulo; e cita Victor Hugo, Gautier e os parnasianos franceses, "de que era o autor um sincero e fervente entusiasta". Mais adiante, confidencia que a idéia de "O vinho de Hebe" lhe foi mais diretamente sugerida por uns belos alexandrinos de madame de Ackermann em suas *Poésies philosophiques*. Posteriormente o nome do livro surgiria emendado: *Premières poésies*.

Os versos de madame de Ackermann são os seguintes, segundo os cita Múcio Leão:

Les yeux baissés, rougissante et candide,
Vers leur banquet, quand Hébé s'avancail,
Les dieux charmés tendaient leur coupe vide,
Et de nectar l'enfant la remplissait.
Nous aussi, quand passe la Jeunesse,
Nous lui tendons notre coupe à l'envi.
Quel est le vin qu'y verse la déesse?
Nous l'ignorons; il enivre et ravit.
Ayant souri dans sa grâce immortelle,
Hébé s'éloigne; on la rappelle en vain.
Longtemps encor, sur la route éternelle,
Notre oeil en pleurs suit l'échanson divin.

Este é o soneto de Raimundo, na versão final:

Quando do Olimpo nos festins surgia
Hebe risonha, os deuses majestosos
Os copos estendiam-lhe, ruidosos,
E ela, passando, o copo lhes enchia...

A Mocidade, assim, na rubra orgia
Da vida, alegre e pródiga de gozos,
Passa por nós, e nós também, sequiosos,
Nossa taça estendemos-lhe, vazia...

E o vinho do prazer, em nossa taça
Verte-nos ela, verte-nos e passa...
Passa, e não toma atrás o seu caminho.

Nós chamamo-la em vão; em nossos lábios
Restam apenas tímidos ressaúbios,
Como recordações daquele vinho.

Se a poesia de madame Ackermann inspirou a de Raimundo, não resta dúvida de que o princípio árcade da imitação superadora o absolveria tranquilamente. Outras poesias de Raimundo

foram também increpadas de plágio, mas o vocábulo não parece bem aplicado. Concedido mesmo que sem o ponto de partida de Gautier não houvesse "As pombas", como queria Said Ali, ainda assim a idéia de comparar *sonhos* (ou *ilusões*, *desejos*, etc.) com *pombos* nada oferece de singular; poderíamos citar exemplos anteriores em nossa poesia, para mostrar que a comparação, ao tempo de Raimundo, tendia ao *topos*. Assim: Machado de Assis, "Versos a Corina", III, 1-2 (*Crisálidas*, 1864):

Quando voarem minhas esperanças
Corro um bando de pombas fugitivas,

ou Alberto de Oliveira ("Tenebrosa", em *Canções românticas*, 1878):

Eu que espalhei por todo o céu meus sonhos,
Que soltei pelo azul das alvoradas
Esse bando de pássaros risonhos,
Essas pombas sagradas.

A idéia de as pombas irem e voltarem, de mera observação, não é tão extraordinária que exija, também, filiação a Gautier. Não há pois que cuidar de plágio, mas, no máximo, de sugestão. Para alguns, como João Ribeiro, "em Raimundo Correia, como em todos os máximos poetas e escritores, a questão da originalidade é insignificante. Estes e aquele estão sempre acima dos originais em que se inspiram". Eis aí reproduzida, em tempos mais recentes, o princípio da imitação superadora dos árcades, como já dissemos. Ou, noutros termos, o plágio não consiste no fato de um escritor inspirar-se em tema alheio, mas sim em apropriar-se de expressão alheia. "Georges Rodenbach" – recorda-o Júlio Dantas – distingue "entre aqueles profissionais que, em literatura, roubam a moeda já cunhada, e aqueles – criadores apesar de tudo – que cunham de novo o ouro alheio". E tal linha de pensamento já era, como se vê no mesmo trabalho de Dantas, de Zola e D'Annunzio. Raimundo Correia usou seu próprio cunho, como o demonstra o fato de "As pombas" terem sido parafraseadas ou evocadas por toda forma, das simples alusões a mais amplas e disfarçadas referências. Quanto a uma simples alusão, veja-se por exemplo esta quadra de "Folha solta", de Vicente de Carvalho (*Relicário*):

Que sonhos – lírios abertos
Em nossas almas, então!
Que formosas esperanças
Como soltas pombas mansas
Pelo céu do coração!

E, quanto às referências encapuzadas, "ilusões", de Medeiros e Albuquerque:

Velas fugindo pelo mar em fora...
Velas... pontos – depois... depois, vazia,
a curva azul do mar, onde, sonora,
canta do vento a triste salmodia...

Partem, pandas e brancas... Vem a aurora
e vai a noite após, muda e sombria...
E, se em porto distante a frota ancora,
é pra partir de novo em outro dia...

Assim as Ilusões. Chegam, garbosas.
Palpitam sonhos, desabrochem rosas
na esteira azul das peregrinas frotas...

Chegam... Ancoram na alma um só momento...
Logo, as velas abrindo, amplas, ao vento,
fogem pra longes solidões remotas...



Acima e ao centro, caricaturas não assinadas de Alberto de Oliveira e Raimundo Correia ; ao lado, Emílio de Menezes em traço de Storni em *D. Quixote* de 4/1917

Também um soneto de Antônio Nobre (datado de Leça, 1885) evoca diretamente "As pombas"; trata-se de "Menino e moço", de Só (como acentuou Humberto de Campos):

Tombou da haste a flor da minha infância alada,
Murchou na jarra de oiro o pudico jasmim;
Voo aos altos céus a pomba enamorada
Que dantes estendia as asas sobre mim.

Julguei que fosse eterna a luz dessa alvorada,
E que era sempre dia, e nunca tinha fim
Essa visão de luar que vivia encantada,
Num castelo de prata embutido a marfim!

Mas, hoje, as pombas de oiro, aves de minha infância,
Que me enchiam de Lua o coração, outrora,
Partiram e no Céu evolvem-se a distância!

Debalde clamo e choro, erguendo aos Céus meus ais:
Voltam na asa do Vento os ais que a alma chora,
Elas, porém, Senhor! elas não voltam mais...

Há de resto em *Primeiros versos* uma poesia composta em agosto de 1883, "Dezesseis anos", que começa com o verso "Raia sanguínea e clara a madrugada fresca" – adverte Manuel Bandeira – e isso reforça a vinculação acima.

Como se vê, não é tão simples o caso de "As pombas", nem sua propalada falta de originalidade impediu que o soneto se celebrizasse e por seu turno influísse noutros poetas – o que trai a existência de expressão nova e sugestiva.

E aqui é que bate o ponto, como já vimos. Outros parnasianos não se eximiram da pecha de ter-se valido de poetas estrangeiros, como se deu, bem ou mal, com Alberto de Oliveira, sobre quem também Luís Murat apontou várias influências, ou com Vicente de Carvalho, cuja "Última confidência" afirmam ter parentesco com Maeterlinck. De Bilac muita coisa se asseverou injustificadamente, mas parece-nos fora de dúvida que "A morte do tapir" aprimora apenas "A morte do Tupi", do Barão de Paranapiacaba. O "Ouvir estrelas" não se radica, como imagina Agripino Grieco, em Arsène Houssaye, mas preferivelmente em Álvares de Azevedo, cujo *Conde Lopo*, publicado em 1886, não pode ter sido ignorado por Bilac, ou talvez em Heine. Os versos de Houssaye, segundo suponho, uma vez que Agripino não os reproduz, devem ser os que constam do livro *Les onze mille vierges*, "Apollon et Daphné": "... comme on voit au travers des érables/Les étoiles du soir se parlant dans les cieux". Isso é muito menos que o trecho de Álvares de Azevedo, já citado por Fausto Cunha em 1954, "... por que assim imóvel

Do teu olhar o azul nos céus parado
Com as estrelas conversar parece?"

ou esse e outro que eu próprio apontei em 1957, "... a linguagem tema

Das aves da solidão é-te uma língua
Que tu entendes só – e cada estrela
Que te fita do céu fala-te, e n'alma
Decifras-lhe o falar" (Canto 3º, IV),

junto com várias reminiscências do autor da *Lira dos vinte anos* em Bilac. É ver a introdução que escrevi para as poesias de Azevedo (São Paulo, Saraiva, 1957, p. 25, hoje em *Do Barroco ao Modernismo*, 2ª ed., Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1979, pp. 139 s.).

Mas não vale a pena insistir no assunto. Ninguém se exime de influências, e os poemas influenciados, em todos os casos que citamos, não desdouram quem sofreu a influência. O que, convenhamos, já não é pouco.

Avaliação do Parnasianismo

Asseverava a crítica do tempo – e isso se tornou um lugar-comum, repetido até por Mário de Andrade – que os nossos parnasianos se tornaram dignos de nota quando se afastaram dos

princípios da escola, como a impassibilidade ou a objetividade. Quando, em suma, foram eles mesmos, e não repetidores de figurinos alheios.

Não tem cabimento, pois, querer ignorar no conjunto de nossa literatura, como às vezes fazem alguns inocentes fantasiados de críticos, a parte mais pessoal da poesia de figuras como Machado de Assis, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Vicente de Carvalho, Alberto de Oliveira.

Esses entojos modernosos não resistem a uma análise mais séria, para quem conhece o conjunto de nossa poesia. Se o Parnasianismo passou, como passam todas as correntes, se ensejou o aparecimento de uma chusma de poetas medíocres, desse mal não se eximiram nem se eximem as escolas em geral, sequer o Modernismo. Já Mário de Andrade rogava que não imitassem nem a ele nem aos outros modernistas da primeira hora, para não barateá-los, não cobri-los de vulgaridade.

Assim, o Parnasianismo merece exame e estudo ao mesmo título que o Barroco, o Arcadismo, o Romantismo, o Simbolismo. Não foi a corrente suprema que muitos imaginaram no século passado e começos deste, mas também não foi a página em branco que outros supõem, verdade que movidos por simples preconceito ou mera ignorância. Está bem que Thibaudet asseverou dos parnasianos franceses (mas excluídos Gautier, Leconte, Banville, Ménece, Bouillet e ... Baudelaire) que, se não houvessem existido, isso teria sido lamentável, mas a poesia francesa nada de substancial teria perdido. Argumentos desse gênero podem repetir-se indefinidamente. O César de Bernard Shaw, por exemplo, não reputava de importância o incêndio da Biblioteca de Alexandria, mesmo ao preço de com ela se perder a memória da humanidade, para ele indigna de conservação. Já muitos disseram, inclusive Moréas e Gide, que a França não apresenta, como a Inglaterra, uma sucessão de grandes poetas, mas grandes poetas isolados; assim, o argumento de Thibaudet, mesmo na literatura francesa, não deveria atingir apenas os parnasianos menores, mas numeroso rol de poetas.

De mais a mais, no Brasil, quando a influência parnasiana já desapareceu, não há por que combater as sombras passadas. Em nome do Modernismo? Este já não precisa disso. Mas tenha-se presente um argumento capital: embora os modernistas de 22 e 30 não soubessem das origens do verso livre em nosso meio, já hoje demonstramos que o introdutor do verso livre no Brasil foi Alberto Ramos, em 1894, sob o pseudônimo de Marcos de Castro, na tradução dos *Poemas do Mar do Norte*, de Heine. E Alberto Ramos, embora ligado aos poetas simbolistas, foi também companheiro de Bilac e poeta parnasiano. Assim, a forma de que os modernistas se utilizaram avassaladoramente, o verso livre, inclusive para se afirmar contra o Parnasianismo, foi primeiro usada por um parnasiano, Alberto Ramos, seguido por Guerra-Duval e só depois por Manuel Bandeira, ainda na faixa do Simbolismo. O desconhecimento histórico dos fatos literários, em nossa terra, é de estarrecer. Mas se ultimamente só é ouvido quem trombeta mais alto, não é para todos que esse *sound and fury* significa alguma coisa: afinal, o som das trombetas passa mais depressa do que se imagina.