

Poéticas da modernidade brasileira

Camillo Cavalcanti*

Aespontaneidade com que Álvares de Azevedo costuma encarar a poesia é muito particular da feição internacional do Romantismo, adquirida a partir de modelos ingleses e franceses, que tomaram como românticas as formas tão-somente pré-românticas da *Klassik*, de Weimar, muitas vezes opositora do círculo romântico de Jena:

Goethe e Schiller foram freqüentemente considerados, no estrangeiro, como “românticos”, como aconteceu na Itália e na França – de tal modo que é importante reafirmar que nenhum deles pertenceu de forma alguma ao movimento romântico alemão, quer dizer, não partilharam, pelo contrário, criticaram as suas posições teóricas (D’Angelo, 1998, p. 28).

Herder, um dos pré-românticos, considerava que “a língua da poesia vive da expressão imediata da alma e do sentimento” (apud Lima, 1989, p. 98). No entanto, o mundo priorizou uma visão pré-romântica em detrimento da visão romântica mesma do círculo de Jena, cujos teóricos, como Schlegel e Novalis, entendiam a poesia como uma construção rebuscada do pensamento, e não como uma confissão sentimental imediata – a arte como médium-de-reflexão. Sabe-se que a difusão européia do Romantismo deu outra feição às idéias e às fontes primordiais do círculo de Jena: o sentimentalismo ostensivo da *Klassik*

* Doutorando (UFRJ) e professor substituto de Literatura Brasileira (UFF).

de Weimar, mais legível do que o complicado programa do idealismo alemão, constituiu fundamento para uma poesia confessional e espontânea, a contragosto da exigência da *Romantik* de Jena quanto ao caráter (auto)reflexivo da criação artística. Nas palavras de Walter Benjamim, a teoria romântica de Schlegel – com ele, Novalis e Schelling – versava que:

Existe [...] um tipo de pensar (diz Schlegel) que produz algo e que, portanto, possui uma grande semelhança formal com a faculdade criativa que nós atribuímos ao Eu da natureza e ao Eu-do-mundo. A saber, o poetizar, que de certo modo cria sua própria matéria. Em seus primeiros tempos, ele (Schlegel) designou a arte como médium-de-reflexão. Em muitas passagens, Novalis também deu a entender que a estrutura básica da arte é a do médium-de-reflexão. A seguinte proposição: “A arte da poesia é certamente apenas uma utilização arbitrária e produtiva dos nossos órgãos – e talvez o pensar seria ele mesmo algo não muito diferente – e, portanto, pensar e poetar constituíam uma mesma coisa” assemelha-se muito à sentença schlegeliana (Benjamim, 2002, pp. 70-1).

Bem se sabe como foi cara aos românticos alemães de 1800 a formulação dos três graus do pensar (Benjamim, 2002, pp. 34-9): os poetas da França, da Inglaterra – após a primeira década de Coleridge e Wordsworth – e de outros países optam pela expressão da vivência, daí a simples e propalada carga sentimental, que, aliada ao pessimismo pós-Revolução Francesa, resultou no melancólico *mal-do-século* oitocentista, longe da complicada filosofia da arte jenense. Nela, verifica-se que “a reflexão propriamente dita, no seu significado pleno, nasce, no entanto, apenas do segundo grau; no pensar aquele primeiro pensar” (Benjamim, 2002, p. 35).

Álvares de Azevedo, pelo contrário, crê na imediatez do fluxo poético: na rápida captação do sentimento, a ausência do médium-de-reflexão perquirido por Schlegel. Para este, o sentimento é “o ponto de indiferença da reflexão, no qual esta surge do nada” (Benjamim, 2002, p. 70). Álvares de Azevedo, pelo contrário, não aceitava um segundo pensar – a reflexão – sobre seus versos, valorizando, a exemplo de Byron e Musset, na esteira da *Klassik* de Weimar, uma expressividade não-refletida, não-mediata. Tome-se o “Poema do frade” como exemplo. Nele, percebe-se claramente o credo de Azevedo em não repensar a forma a que se chegou:

Frouxo o verso talvez, pálida a rima
Por estes meus delírios cambeteia.
Porém odeio o pó que deixa a lima
E o tedioso emendar que gela a veia!
Quanto a mim é o fogo quem anima
De uma estância o calor: quando formei-a,
Se a estátua não saiu como pretendo,
Quebro-a – mas nunca seu metal emendo.
(1942, p. 339)

Este pensamento sobre o fazer poesia entra em profunda discordância com as idéias dos românticos alemães (embora Benjamim use o termo em sentido genérico, prefiro dizer românticos *alemães*). É o que se lê neste trecho:

A teoria romântica da obra de arte é a teoria de sua forma. A natureza limitadora da forma os românticos identificaram com a limitação de toda reflexão finita. A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão à própria obra, que forma sua essência. Através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão. A reflexão prática, ou seja, determinada, a autolimitação, constituem a individualidade e a forma da obra de arte (Benjamim, 2002, pp. 78-9).

Cilaine Alves, ainda que intente inserir o poeta numa tradição romântica, percebe essa nota destoante do estilo de Álvares de Azevedo como uma ruptura com as balizas do Romantismo, numa rejeição à convenção que àquela altura de 1850 já se fazia desgastada, rejeição esta evidente na Segunda Parte da *Lira dos vinte anos* (1853):

Dissolvida no âmbito da criação poética e passível de ser apreendida apenas na duração de cada poesia singular, a dualidade de fundamentos estéticos relaciona-se, de certo modo, com a recusa em adotar as convenções poéticas que regulamentavam o ato criativo e, ao mesmo tempo, com a necessidade de legitimar, de forma original, a individualidade poética de Álvares de Azevedo, unificando-a num projeto próprio (1998, p. 70).

Entretanto, essa postura contrária a alguns pressupostos do Romantismo mundialmente estilizado permaneceu apenas como inten-

to, pois a feição da obra azevediana, propensa à reflexão irônica, fracassou, enquanto projeto global para a *Lira*, porque promoveu o retorno sentimentalista na Terceira Parte, nas mesmas bases de Goethe, Schiller e Herder. Nesse sentido, a obra de Azevedo se insere na tradição da *Klassik*, privilegiada, em toda a Europa, pelos românticos do primeiro quartel do século XIX, em detrimento da visão de Schlegel, Novalis e Schelling. A segunda discordância de Azevedo frente ao programa do círculo de Jena se estabelece quanto à crítica de arte: o poeta brasileiro recrimina a idéia da reflexão, enquanto os alemães da *Romantik* a ela condicionam o fazer artístico. Nessa questão, o pensamento que mais influencia os românticos alemães de Jena é formulado por F. Schlegel:

É belo e necessário entregar-se totalmente à impressão de uma obra literária [...] e como que apenas confirmar no detalhe o sentimento com a reflexão, elevando-o ao pensamento e [...] completando-o (apud Benjamim, 2002, p. 75, cortes do autor).

Entretanto, Novalis discordava desse ponto de vista: “Crítica da poesia é um absurdo. Já é difícil decidir, a única decisão possível, se algo é ou não poesia” (Benjamim, 2002, p. 84).

Será por esse viés que Álvares de Azevedo encontrará amparo para a sua visão sobre poesia. Ainda em “O poema do frade”, nota-se que o juízo de nosso poeta quanto à crítica de arte é depreciativo:

A crítica é uma bela desgraçada
Que nada cria nem jamais criara;
Tem entranhas de areia regelada;
É a esposa de Abrão, a pobre Sara
Que nunca foi por Anjo fecundada;
Qual a mãe que por ela assassinara
Por sua inveja e vil desesperança
Dos mais santos amores a criança.
(1942, p. 337)

Bem se vê que o ponto de vista de Schlegel, norteador do Romantismo alemão, está em profundo conflito com as idéias de Azevedo. Isto porque, como explica Costa Lima (1989, p. 98), a teoria schlegeliana permaneceu incompreendida fora do círculo de Jena. Até mesmo Novalis, talvez mudando de opinião, passou a concordar com

Schlegel em a crítica de arte ser um complemento da arte, como se depreende desta sua proposição: “A autêntica recensão deveria ser [...] o resultado e a exposição de um experimento filológico e de uma pesquisa literária” (apud Benjamim, 2002, p. 72). Walter Benjamim explica, com mais detalhes, esse pensamento de Novalis: “crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma” (p. 72). Essa disparidade entre os modos de conceber a poesia não significa carência ou defeito do poeta brasileiro, mas sim identidade de Álvares de Azevedo como poeta do Romantismo, estilo que, em nível internacional, priorizou as idéias da *Klassik*, às vezes contrárias às da *Romantik*.

Se a filosofia da arte, pensada pelos românticos de Jena, não se configurou como base do Romantismo francês nem do inglês pós-Coleridge, é fato que encontrou no Parnaso-Simbolismo de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé ensejo de experimentação (Lima, 1989, pp. 103-4), porque “o próprio aparecimento, pela primeira vez, da expressão arte-pela-arte está relacionado com os meios românticos alemães” (Silva, 1973, p. 83), originando *Le Parnasse Contemporain* e, deste, o futuro Simbolismo.

Nesse sentido, convém investigar, no Parnasianismo brasileiro, como se deu a prática da arte-pela-arte em seus pressupostos franceses, bem como em suas variações brasileiras, a fim de evidenciar que o programa parnasiano é complexo – longe da banalização impingida pela crítica – e que os parnasianos brasileiros reelaboram e refletem a feição geral da plêiade francesa, afirmando determinada singularidade.

De todos os parnasianos brasileiros, o mais importante para o movimento e paradoxalmente menos estudado é Alberto de Oliveira. Os motivos são previsíveis: qualquer que seja o torneado, o argumento central está na indisposição da crítica nacional com o autor. De um rebuscamento formal muito raro na poesia brasileira até então, e equiparável apenas, dentre os modernos, ao cuidado estrutural de João Cabral, seu estilo – o pessoal e o de época – vem servindo de pretexto para uma barreira de interpretação, cuja arquitetura quase sempre leva o crítico a tatear tão-somente conjecturas, a respeito de uma poesia ainda por se ler: “já paira especificamente contra o Parnasianismo o estigma de ser um estilo rejeitado” (Secchin, 2004, p. 492).

Não obstante a carência de estudos sobre o autor e a necessidade de uma investigação profunda e detida de sua poesia, alguns

versos de Alberto de Oliveira dedicados ao fazer literário podem, sem grandes complicações, esboçar, por ora, sua concepção de poesia. Escolham-se “Recôndito”, da 1ª Série; “Pena abandonada”, da 2ª Série; “A um poeta”, de *Céu noturno*, da 3ª Série; “Agora é tarde para um novo rumo” e “Lira quebrada”, ambos da 4ª Série. O primeiro pertence a *Versos e rimas*, revelando uma profunda discórdia entre o sentimento e a expressão a que este chegava:

Pena imprestável, quebra-te! adormece,
Lira inútil, a um canto! Arte divina,
Arte do verso, eu te dispenso agora;
Nada exprimes de nós quando a alma cresce,
Como o oceano revolto, à dor que a mina,
À paixão que a solapa e que a devora.

Em momentos como este, quem pudera,
Como o braço de Próspero por cima
Da tormenta, serena e seminua
Sua musa invocar para, severa,
Domar-lhe o gênio, sujeitando à rima
O caos em que flutua?

Em momentos como este, não, não podes,
Lira frágil, abrir teu peito de ouro,
A angústia a nos dizer que nos invade;
As sílabas cantantes que sacodes,
Como pérolas sobre o sorvedouro,
Caem frias demais na tempestade.

Em momentos como este, baldo intento
É crer uma arte exista que conduza
Fora da dor o espírito abatido,
Como crer haja mágico instrumento
Que o coração chagado nos traduza,
Gemido por gemido.

Em momentos como este, aras sagradas
Da poesia, meu templo e meu asilo,
Que valeis? Esta imagem fria e calma,
Que eu contemplo, a rezar, de mãos alçadas,

Como insensível, tem o olhar tranqüilo,
E eu tenho o inferno a palpitar-me n'alma.

Em momentos como este, é só consigo
Fechado, como em lóbrega enxovia,
Que o coração se quer, de quando em quando
A revolver-se e a ver, como um castigo,
Que se vai ele mesmo, dia a dia,
Na dor se devorando.

(1978, I, p. 230)

Percebe-se nitidamente o descontentamento quanto às limitações da poesia. À primeira vista, tem-se a impressão de que as queixas se dirigem ao estilo parnasiano; no entanto, a poesia é “Arte divina / arte do verso” – a de todos os estilos; indaga qual Poeta-Amante pode invocar sua musa para que esta lhe dome o sentimento, serena e semi-nua.

Num segundo momento, a “Lira frágil” sacode “as sílabas cantantes”, que caem “como pérolas sobre o sorvedouro”. Nutre-se a esperança de que a poesia seja comandada pela musa, pois ela domará o gênio do Poeta-Amante, “sujcitando à rima / o caos em que flutua”: o caos será sujeitado à rima, entendida como metonímia da poesia. Pode-se dizer, então, que poesia conota uma proposta de organização para o caos, do qual o nosso mundo participa. A organização do mundo, como se sabe, é feita pela linguagem, que, segundo Heidegger, “é o advento do próprio Ser que se clareia e se esconde” (1967, p. 45), cuja Essência “é a casa da Verdade do Ser” (p. 33), na qual a “clareira do Ser” é acesa quando “o homem se essencializa”, assim “possui[ndo] o caráter fundamental de ec-sistência, isto é, da insistência ec-stática na Verdade do Ser” (p. 43). A concepção parnasiana privilegia essas instâncias heideggerianas, ao valorizar a poesia, uso específico ou especial da linguagem, como organização do mundo. Para Heidegger, o afastamento social é uma defesa do homem contra a reificação impetrada pela publicidade. Através dele o homem se encontrará de novo, justamente nesse indizível a que se refere e almeja o eu-lírico de “Recôndito”, cujo título ratifica a tendência à introspecção requerida por Heidegger:

Caso o homem ainda deva encontrar o caminho da proximidade do Ser, terá de aprender primeiramente a existir no inefá-

vel. Terá que conhecer o extravio do público como também a impotência do privado. Antes de falar, o homem terá que deixar-se apelar pelo Ser, mesmo com o risco de, sob um tal apelo, ter pouco ou ter raramente algo a dizer. Somente assim se restituirá à palavra a preciosidade de sua Essência e ao homem, a habitação para morar na Verdade do Ser (p. 34).

No poema, o modo parnasiano de fazer poesia é metonímia da própria arte. Ou seja, a poesia, a arte do verso, é a arte da rima, do metro e do ritmo. Lamenta-se, como se lê na quarta estrofe, não existir “mágico instrumento que o coração chagado traduza gemido por gemido”, isto é, os foros íntimos, a exemplo da teoria de Heidegger, permanecem inefáveis.

De uma só vez, as aras sagradas da poesia, talvez ligadas à musa, são templo e asilo do poeta, lembrando as noções de casa e clareira. A musa está rezando, tranqüila e insensível, enquanto o sujeito tem “o inferno a palpitar n’alma”, a insatisfação de não alcançar a expressão poética, nem mesmo o entendimento, de todos esses sentimentos intensos – assinalando a melancolia da tradução. Sobre a correlação entre musa e poética, em que os aspectos sentimentais e metalingüísticos disputam o tema central do poema, leia-se Nestor Vitor:

Encontram-se nos *Versos e rimas* duas peças, “Recôndito” e “Epitalâmico”, em que o poeta se refere à história de um amor infeliz, sempre veladamente, embora com o grande recato de que nunca se aparta no folhear de suas páginas íntimas (1973, p. 360).

Aliás, só os desavisados crêem na impassibilidade do poeta, pois já é ponto pacífico, dentre os críticos mais dedicados, que “jamais Alberto de Oliveira suprimiu de sua inspiração aquela voluptuosa tendência de juventude [...] denunciando o lado contingente e sensual” (Gomes, 1958, p. 88) – e sua obra não começou entoando *Canções românticas*? Não menos interessante é a análise de “Pena abandonada”, do *Livro de Ema* (que passou da 1ª para a 2ª Série, quando esta ganhou uma “edição melhorada”). Há outro poema igualmente sobre “a pena”, isto é, sobre o fazer poesia, mas que em muito retoma as questões de “Recôndito”, por isso não o trouxemos. Em “Pena abandonada”, retomando um pouco mais a melancolia própria da insuficiência da expressão elaborada pelo crivo da linguagem (que não diz todo o sentimento

d'alma), a metapoesia contracena com a melancolia – bile negra do fracasso vivido e memorado – para erigir o tema do soneto:

Pena que ao vento vais, pena isolada,
Pena sem vida, que te quer o vento?
Onde irás tu cair? terás da estrada
O pó? terás a luz do firmamento?

É como tu meu vário pensamento:
Amor o leva e, pena abandonada,
Vai onde vai a idéia desejada,
Vai à mercê do amor, que é seu tormento.

A ti, talvez, passando, uma ave leve
No róseo bico, e irás formar seu ninho
E entre penas dormir, pena de neve;

A ele, o pensamento – pena escura,
Quem há de erguer em meio do caminho,
Quando o repele a minha desventura?

(1978, II, p. 21)

O sentimento melancólico, diluído em vários versos, predomina no último terceto, dando um desfecho mais emotivo à longa digressão, meio “teórica”, sobre o mesmo conflito já referido em “Recôndito” entre pensamento e expressão, entre sentimento e tradução verbal. Essa investida outra vez no território íntimo diz respeito a uma continuidade entre os poemas do *Livro de Ema*, apontada com grande perspicácia por Afonso Celso, no prefácio:

As quarenta e três composições de que [o *Livro de Ema*] se forma obedecem a uma idéia comum, subordinam-se a um plano predeterminado, constituem um todo homogêneo, sendo cada uma delas um episódio, concatenado aos mais do entrecho geral – entrecho vago e sutil, mas facilmente apreensível. É simples esse entrecho, como todas as cousas verdadeiramente belas e grandes. Trata-se de uma visão de amor, jovem, meiga e linda mulher, idealmente adorada, que a morte de súbito arrebatou (Oliveira, 1978, II, p. 6).

Isto é, para não quedar isolado do restante do livro, esse soneto afortunadamente toca na esfera sentimental, e a partir dela se liga à “idéia em comum”, ao “plano predeterminado”, ao “todo homogêneo” do livro: a nota emotiva. A melancolia, vazada ferozmente em “Lira quebrada”, explodira em comunhão com a raiva de um sujeito que não aceita e não compreende o fracasso da empresa. Aqui, em “Pena abandonada”, não obstante, aparece velada. Em ambos, a bile negra denuncia a existência do recalque, pois o sujeito se fixa ao objeto de desejo de maneira irresoluta, reprimindo a insatisfação, pois o descontentamento com a irrealização, sublimado em “Pena abandonada”, extravasara com fervor desde o primeiro verso de “Lira quebrada”, através da exclamação irada – o recalque e a raiva em relação dialética na tessitura da melancolia.

Voltando, então, a atenção para a questão por ora estudada da metapoesia, nota-se que a mesma incompletude da arte como uso de linguagem preocupa o eu-lírico, reclamante do mesmo modo que em “Recôndito” quanto à sua dor – à sua desventura, para usar uma palavra do próprio soneto –, que se intensifica diante do problema lingüístico da inexatidão. Contudo, nesse soneto há um detalhe a mais, muito substancial, com relação ao poema de *Versos e rimas*: o sujeito percebe agora, no *Livro de Ema*, que “a pena”, isto é, a arte, se alimenta do “vário pensamento”, da “idéia desejada”, mas tudo isto vive “à mercê do amor, que é seu tormento”. Isto é, o amor é a verdadeira fonte de inspiração, a força-motriz, a *causa princeps* do pensamento, que gera a idéia, que gera a arte. Prosseguindo sua busca por uma concepção de poesia, o sujeito decide passar sua experiência “A um poeta”, já em *Céu noturno* (não confundir com outro poema de mesmo título em *Alma livre*). Trata-se de uma lamentação sobre a perda daquele vigor que, para o eu-lírico, estancou nos primeiros versos:

Não têm teus versos agora,
Que se foi teu claro dia,
O ímpeto, o fogo, a harmonia
De outrora.

A idéia, porém, mais pura,
A idéia aos poucos nascida
De observar a dor e a vida,
Fulgura.

Assim, posto o sol, os rios
Não são mais como eram dantes,
Tornam-se, em vez de brilhantes,
Sombrios.

Mas da noite o céu, com os mundos
Acesos, na água a feri-los,
Torna-os mais, sobre tranqüilos,
Profundos...

(1978, II, p. 388)

Claro está que a mesma problemática com os limites da linguagem é deflagrada, mas desta vez de uma forma muito mais amena. O foco volta a incidir na melancolia – como se vê, é tema reiterativo – que, numa imagem de grande impacto, surge depois do ocaso, tornando sombrios todos os rios, metáforas dos versos, do ímpeto, do fogo, da harmonia.

Da produção metapoética de Alberto de Oliveira, o poema mais citado (porém não igualmente estudado) pertence às *Poesias*, 4ª Série, servindo-lhe de pórtico. Diz-se dele que é uma redenção do eu-lírico, que se arrepende do rigor formal, mas não encontra força ou coragem suficientes para descartá-lo; e as palavras de Nestor Vitor – “com o grande recato de que nunca se aparta no folhear de suas páginas íntimas” –, proferidas ainda em 1906, quanto a essa obstinação, ganham ares proféticos. Eis o poema-pórtico:

Agora é tarde para um novo rumo
Dar ao sequioso espírito; outra via
Não terei de mostrar-lhe e à fantasia
Além desta em que peno e me consumo.

Aí, de sol nascente a sol a prumo,
Deste ao declínio e ao desmaiar do dia,
Tenho ido empós do ideal que me alumia,
A lidar com o que é vão, é sonho, é fumo.

Aí me hei de ficar até cansado
Cair, inda abençoando o doce e amigo
Instrumento em que canto e a alma me encerra;

Abençoando-o por sempre andar comigo
E bem ou mal, aos versos me haver dado
Um raio do esplendor de minha terra.
(1979, III, p. 5)

Quando o eu-lírico diz que “aí me hei de ficar até cansado / cair” não significa, com toda segurança, que tenha renunciado ao credo da forma, do metro, da rima, do apuro formal. Isto porque, como já visto, o problema com as limitações da linguagem e a conseqüente indignação contra os enunciados sempre incompletos já eram características marcantes da metapoesia de Alberto. O eu-lírico sempre denunciou a incompletude da arte, e da arte metonimizada por versificação tradicional, mas não quer dizer que tenha optado pelo novo credo modernista do verso livre ou reconhecido sua excelência. Talvez, para esse sujeito já cansado, nem a arte do verso austero, nem a arte-libertinagem poderiam saciar o desejo e a necessidade de se fazer poesia, de se conseguir exprimir o que acontece em nosso mundo subjetivo, na clareira do Ser, pois o problema não advinha de opção de credos (românticos, vanguardistas, clássicos), e sim da própria essência de toda a arte.

A insatisfação do sujeito residia numa problemática muito maior do que a imaginada rebeldia contra os ditames da arte-pela-arte: trata-se de um protesto, justo e sincero, contra a violência, a deturpação, o prejuízo que qualquer código impõe ao sentimento na hora de moldá-lo segundo uma fria convenção, principalmente numa sociedade em que “a linguagem cai sob a ditadura da publicidade” e “ameaça a Essência do homem” (Heidegger, 1967, pp. 31-2). A profunda consciência do autor em Alberto de Oliveira recorda, em *Ramo de árvore*, a “Lira quebrada” (1922) em “Recôndito” (1894) – após quase 30 anos, sob vaia modernista, sustendo sua concepção de poesia, ainda que feneça com ela, “em prol do Estilo” bilaquiano:

Lira quebrada

Tomando-a onde a deixei dependurada ao vento,
Sinto não ser mais esta a lira de outros dias,
Em que somente o amor votado o pensamento,
Livre e acaso feliz, a descantar me ouvias.

Quebrada vem. Rouqueja apenas um lamento,
As rosas com que, ó Musa, inda há pouco a vestias,

Fanam-se nos festões, soltam-se em desalento,
Vão-se. Ironia ou dor crispa-lhe as cordas frias.

Mas ainda assim lhe escuto um resquício de notas
Perpassar e gemer: corre-lhe as fibras rotas
O fantasma do som que a alma um dia lhe encheu:

Como de um velho sino de bronze espedaçado
Guarda em cada fragmento o fragmento de um brado,
O eco de um hino, a voz de um canto que já morreu...

(1979, III, p. 214)

O sujeito de fato crê no desgaste do Parnasianismo, quando o Modernismo já havia ecoado seus principais ditames contra as convenções líricas do século XIX. No entanto, algumas de suas propostas inspiraram até mesmo o Simbolismo brasileiro, provando seu vigor.

Sobre essa questão, “Antífona”, de Cruz e Sousa, serve de exemplo – logo a profissão de fé de quase todo o Simbolismo brasileiro. Porque ainda não se destacou a influência, sobre ela, de “Prelúdio”, poema que abre as famosas *Meridionais* (1884), de Alberto de Oliveira. A semelhança se vê desde o temário e o universo poético: há muitas enumerações de seres fantásticos e ilusórios que se misturam às sugestões do invisível e às “diafancidades”, até então associadas, quase exclusivamente, à poesia cruz-e-sousiana:

Prelúdio	Antífona
Resplandecentes crianças, Rimas dispersas em danças, A volatearem suaves, Como aves;	Ó Formas alvas, brancas, Formas claras De luares, de neves e de neblinas!... Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas... Incensos dos turíbulos das aras...
Sonhos que a mirra perfuma, Quimeras brancas de espuma, Do aljôfar das alvoradas Coroadas;	Formas do Amor, consteladamente puras, De Virgens e de Santas vaporosas... Brilhos errantes, mádidas frescuras E dolências de lírios e de rosas...
Wilis, sereias e nixes, Turquesas, rubins, onixes, Granadas, berilos, prásios, Topázios	Indefiníveis músicas supremas, Harmonias da Cor e do Perfume... Horas do Ocaso, trêmulas, extremas, Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

<p>Bandos de fadas errantes, Chusmas de gênios brilhantes, Sombras de ignotas Ilírias Valquírias;</p> <p>Voltaí nas asas do Idílio! Rasgai as nuvens do exílio, Abri as asas cheirosas De rosas!</p> <p>Dos verdes bosques sombrios, Dos claros, límpidos rios Trazei, sagradas redomas, Aromas!</p> <p>E os sons das lúbricas festas Que vão troando as florestas, Onde andam à luz, em bando, Cantando,</p> <p>Náiades, faunos, assombros, Ninfas de esplêndidos ombros, Molhando d'água nos veios Os seios!</p> <p>Corda por corda de flores, Nota por nota de amores, A lira enfeitai-me, há tanto Sem canto!</p> <p>Chegai dos longes Eurotas, Ó cisnes, íbis, gaivotas, – Alados lírios de plumas De espumas!</p> <p>Chegai, ó nuvens rosadas, Nuvens de seda espalhadas Na luz vibrante e sonora Da aurora!</p> <p>Chegai, ó anjos dispersos, Ó anjos que encheis meus versos, Poesia, sombras cheirosas, De rosas!</p>	<p>Visões, salmos e cânticos serenos, Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes... Dormências de volúpicos venenos Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...</p> <p>Infinitos espíritos dispersos, Inefáveis, edênicos, aéreos, Fecundai o Mistério destes versos Com a chama ideal de todos os mistérios.</p> <p>Do Sonho as mais azuis diafaneidades Que fuljam, que na Estrofe se levantem E as emoções, todas as castidades Da alma do Verso, pelos versos cantem.</p> <p>Que o pólen de ouro dos mais finos astros Fecunde e inflame a rima clara e ardente... Que brilhe a correção dos alabastros Sonoramente, luminosamente.</p> <p>Forças originais, essência, graça De carnes de mulher, delicadezas... Todo esse eflúvio que por ondas passa Do Éter nas róseas e áureas correntezas...</p> <p>Cristais diluídos de clarões alacres, Desejos, vibrações, ânsias, alentos Fulvas vitórias, triunfamentos acres, Os mais estranhos estremecimentos...</p> <p>Flores negras do tédio e flores vagas De amores vãos, tantálicos, doentios... Fundas vermelhidões de velhas chagas Em sangue, abertas, escorrendo em rios...</p> <p>Tudo! vivo e nervoso e quente e forte, Nos turbilhões quiméricos do Sonho, Passe, cantando, ante o perfil medonho E o tropel cabalístico da Morte...</p>
<p>(Oliveira, 1978, I, pp. 65-6)</p>	<p>(Sousa, 1923, pp. 67-9)</p>

Um estudo imagístico e lexical pode facilmente, alternando a ordem das estrofes, demonstrar a proximidade, pela linha espiritualista e mística, desses dois poemas, estudados, todavia, como pertencentes a dois estilos desconexos – Parnasianismo e Simbolismo –, embora não o sejam. Ora, em “Prelúdio”, a mirra, através dos sonhos, queima aromas, esfumando, evidentemente, o universo poético. A fumaça, como imagem privilegiada, desempenha papel igualmente importante em “Antífona”, pois as “virgens e santas” aparecem quase incorpóreas, em estado volátil e esfumacento. Por sua vez, essas mulheres castas, presentificadas pelo vapor, se confundem com as “resplandecentes crianças”, “wilis, sereias e nixes”, “fadas errantes” e as Valquírias (eternas virgens do Vahala) do poema albertiano. Como em “Antífona”, essas mulheres se amalgamam com “brilhos errantes” (cujo adjetivo aponta para “fadas errantes”) e “mádidas frescuras”; já se percebe a correlação, respectivamente, com a lista de pedras preciosas e com “espuma”, de “Prelúdio”. Aliás, nesse mesmo poema, “espuma” desencadeia “quimeras brancas”, que aludem, pela cromatografia, a “Formas alvas, brancas, Formas claras”, e, pela semântica, à lista de afetações (buscando a sinestesia e a abstração) da nona estrofe do poema cruz-e-sousiano, que, numa estrofe acima, a oitava, propõe imagens de “carne de mulher”, com graça e força, banhando-se nas correntezas róseas e áureas do éter, de lúcida coerência interna, pela reiteração cromática das “dolências de lírios e de rosas” da segunda estrofe – a combinação entre rosa, branco e amarelo é muito rara, quase unicamente encontrável, na natureza, no rosicler sugerido pelas “alvoradas” de “Prelúdio”; além disso, a proximidade está mais explícita nas estrofes dez e onze: “alados lírios de plumas” e “chegai, nuvens rosadas”.

Logo na primeira estrofe de “Antífona”, nota-se a evocação a “Formas”, reiteradas vezes, como meio de se enfatizar um termo que expressará oximoros irresolutos ao longo de todo o poema: quais formas possíveis para elementos etéreos, vagos, fluidos? Nessa mesma esteira, o amálgama pluriforme das entidades ilusórias, impalpáveis e luxuriosas germina no imaginário do eu-lírico. O componente místico, captado por entre essas substâncias informes, provoca sensações de êxtase, inspirando a criação poética. Não são os luars, as virgens, os crepúsculos que o estimulam, mas o inefável dos incensos, o indefinível da música, o brilho das estrelas virgens e santas, isto é, a parte imaterial, de fato sensível, mas intraduzível, desse *entorno* mágico, não menos carregado que “Prelúdio”, com “chusmas de gênios brilhantes” e “sombras de ignotas Ilírias”. Por ser um poeta simbolista, Cruz e Sousa irá apresen-

tar uma concepção de poesia como meandro de abstrações altamente convulsivo: é o que se vê na quinta, sexta e sétima estrofes: “infinitos espíritos dispersos / [...] / fecundai o Mistério desses versos”; “que fuljam, que na Estrofe se levantem / [...] / da alma do Verso pelos versos cantem”; “fecunde e inflame a rima clara e ardente”. Porém “Prelúdio”, antecipando-se, assumirá também função metalingüística na nona estrofe: “Corda por corda de flores, / Nota por nota de amores, / A lira enfeitai-me, há tanto / Sem canto!”.

Na segunda metade da profissão de fé de Cruz e Sousa, o eu-lírico canaliza, para o próprio fazer poético, o elenco de seres imateriais, de entidades etéreas, de “Formas alvas”, como é dito no início do poema. Note-se que o universo poético de “Antífona” é um enorme caos. Quando não vislumbra diretamente figuras abstratas, o foco incide, não obstante, no caráter abstrato de outras muito imprecisas e fluidas, de modo a enfatizar a imaterialidade de imagens amontoadas numa comunhão tão orgiástica quanto diáfana: “infinitos espíritos dispersos / fecundai o Mistério de meus versos”. É visível a organização paradigmática do poema, pois, ainda que o eu-lírico se refira a um amálgama caótico, descreve-o sincopando os períodos em ritmos poéticos e reunindo os elementos em termos resumidores (“Formas”, “todo esse eflúvio”, “tudo”). Os agentes claramente acusam uma tripartição do poema, tomando como referencial o momento metapoético, que figura como intermediário. Em primeira instância, encontram-se signos do espaço cósmico e da natureza: Formas alvas, vagas, fluidas, cristalinas, que são do Amor, de Virgens e de Santas vaporosas (já aí sugestão de sinonímia tríplice), consteladamente puras (no advérbio, primeira referência ao espaço cósmico, extra-mundano, portanto). Essas formas, adiante, são discriminadas: “incensos”, “brilhos”, “frescuras” e “dolências”, na segunda estrofe; e “músicas”, “harmonias”, “horas”, “réquiem”, na terceira estrofe – todos esses elementos se agrupam em nível paradigmático pela proximidade semântica que logram com o sema genérico “Formas”: pela alvura, pela vagueza e ou pela cristalinidade. Percebe-se que os adjetivos adquirem dupla função: não só provocam a sinestesia típica da estética simbolista, mas, fundamentalmente, conferem coesão ao amálgama caótico, que é a razão de “Antífona”. Indefiníveis e supremas são não só as “músicas”, mas também as “harmonias”, as “horas” e o “réquiem”; “da cor e do perfume” promove a mesma circularidade entre os agentes da terceira estrofe e se estende evidentemente aos da segunda, por exemplo, “incensos”, “brilhos”. Esses últimos, por sua vez, remetem ao “Sol que a Dor da

Luz resume”, aludindo, num denso amálgama, a “dolências”. Esse processo é reiterativo no poema, não cabendo esmiuçá-lo em todas as conexões. Basta saber que se trata de um movimento bifásico: buscase a equivalência e, depois, o agrupamento.

O eu-lírico da obra de Alberto de Oliveira também percebe o entorno sob uma ótica caótica (“sujeitando à rima / caos em que flutua”), mas tenta organizá-lo nos poemas aqui estudados, ainda que com o “baldo intento” de traduzir os sentimentos através dessas imagens que às vezes não expressam corretamente o território íntimo.

Tanto em “Prelúdio”, de Alberto de Oliveira, quanto em “Antífona”, de Cruz e Sousa, o eu-lírico não se preocupa em sondar a questão metapoética, no meio desse extremo caos em que vive; sem pretensões de compreendê-lo, tão-somente se entrega a sentir os êxtases e as maravilhas de um mundo ilusório e panteísta, disso resultando sua concepção de poesia. Bem se vê que, embora preconizada na poética parnasiana e simbolista, a autonomia da arte não comparece como instância deflagradora da criação. Pelo contrário, na obra de Alberto de Oliveira, vê-se a decepção com as prerrogativas da arte pura, séria e elevada, porquanto irrealizável; na obra de Cruz e Sousa, percebe-se a mesma inclinação da poesia albertiana aos eflúvios místicos, impalpáveis, abstratos do universo poético – inclinação esta que, pelo caráter sinestésico de sua percepção, aproxima-se da sensibilidade romântica na tradução do território íntimo, e não da rebuscada reflexão poética sobre os graus do pensar. Esta até foi cogitada e praticada nas primeiras produções parnasianas, mas depois foi abandonada, como se pôde entender deste trabalho, acusando um entrelaçamento de escolas no século XIX.

Referências bibliográficas

- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/FAPESP, 1998.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas: tomo I [poesia]*. São Paulo: Nacional, 1942.
- BENJAMIM, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- D'ANGELO, Paolo. *Estética do Romantismo*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.
- GOMES, Eugênio. “Alberto de Oliveira”. In: _____. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.
- HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo*. Trad. Emanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

- LIMA, Luiz Costa. “Os destinos da subjetividade: história e natureza no Romantismo”. In: _____. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Núcleo Editorial da UERJ, 1978-79, 3 v.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “Presença do Parnaso”. In: JUNQUEIRA, Ivan (org.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.
- SOUSA, Cruz e. *Poesias*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1923.
- VÍTOR, Nestor. “Cruz e Sousa; Alberto de Oliveira”. In: _____. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1973, v. 1.

Resumo

Este ensaio pretende analisar as diferenças e semelhanças na concepção de poesia exposta nas obras de três poetas representativos da modernidade brasileira. Schlegel, romântico alemão exemplar, pensou poesia e reflexão como um mesmo ato, mas os poetas latinos e ingleses (depois de Coleridge) entenderam o poema como uma expressão sentimental e imediata, seguindo a *Klassik* de Weimar, opositora da *Romantik* de Jena. Só mais tarde, devido ao Parnaso-Simbolismo, a questão schlegeliana logrou evidência, mas significou a impossibilidade da arte autônoma para os poetas brasileiros que expuseram esse problema melancólico. Desse modo, românticos e parnaso-simbolistas do Brasil parecem próximos.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo · Alberto de Oliveira · Cruz e Sousa · linguagem · concepção de poesia

Abstract

This essay intends to show how the conception of poetry is different or similar in the work by three important poets of Brazilian modernity. Schlegel, exemplar German romantic, thought poesy and reflection as a same act, but Latin and English (after Coleridge) poets understood the poem as a sentimental and immediate expression, according to the *Klassik* of Weimar, opponent of *Romantik* of Jena. Only later, for the Parnassian-Symbolism, Schlegel's question appears in evidence, but meant the impossibility of autonomous art for Brazilian poets that exposed this melancholic problem. On this way, Romantics and Parnassians/Symbolists of Brazil look alike.

Keywords: Álvares de Azevedo · Alberto de Oliveira · Cruz e Sousa · language · poetry's conception

