



miguilim

revista eletrônica do neêli

volume 7, número 2, maio-ago. 2018

A CRISE DO VERSO AO INVERSO



INVERSE CRISIS OF VERSE

Miguel Ângelo Andriolo MANGINI
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 04/05/2018 • APROVADO EM 20/08/2018

Resumo

Este trabalho objetiva propor que a poesia de José Albano realiza uma “crise de verso” parecida com a de Mallarmé. Há vários casos de poesias revolucionárias ao longo da história literária. São aquelas que mudam drasticamente a forma como se vinha tratando a poesia em certa época. A poesia de Mallarmé é conhecida por “destruir” o verso tradicional, criando uma poesia nova. Albano também provoca uma mudança drástica em relação à poesia de seu tempo, mas faz isso imitando Camões. O poeta escreve como Camões, ainda que no século XX. Propõe-se que essa seja uma “crise de verso ao contrário”. O eu-lírico de Albano sentiu a necessidade de voltar ao século XVI, pois a poesia contemporânea não correspondia ao seu ideal, que era a poesia camoniana. Para fazer essa proposta, investiga-se o que faltava na poesia contemporânea a Albano em relação ao seu ideal camoniano, apresentando-se o parnasianismo e o simbolismo brasileiros. Em seguida, faz-se uma comparação desses sistemas literários com a poesia de Camões, observando-se as divergências dela em relação ao simbolismo e ao parnasianismo. Assim, verifica-se quais são as divergências que motivam o eu-lírico de Albano a voltar ao passado. Resulta dessa reflexão que o eu-lírico de Albano pode desprezar o tratamento que o parnasiano e o simbolista dão à temática do ideal e à forma da poesia, que são diferentes na poesia de Camões.

Abstract

This article intends to propose that José Albano's poetry realizes a "crisis of verse" similar to the Mallarmé's one. There are several cases of revolutionary poetries across literary history. These drastically change the treatment that had been given to poetry in certain time. Mallarmé's poetry is known to "destroy" traditional verse, creating a new poetry. Albano also realizes a drastic change in relation to its contemporary poetry, but he does that by imitating Camões. The poet writes like Camões, despite being in the XX century. This paper proposes that this is an "inverted crisis of verse". Albano's lyric-self felt the necessity to return to XVI century, because contemporary poetry did not correspond to his poetry ideal, which was the Camonian poetry. To propose it, the paper investigates what was missing in Albano's contemporary poetry in relation to his Camonian ideal, showing Brazilian Parnasianism and Symbolism. Following this, the work compares these literary systems to Camões' poetics, observing its divergence in relation to Symbolism and Parnasianism. In this way, the paper verifies which are the divergences that motivate Albano's lyric-self to go back to the past. From this reflection, results that Albano's lyric-self may despise the treatment that Parnasianism and Symbolism give to the thematic of ideal and to the poem's form, which are different in Camões' poetry.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: José Albano. "Crise do verso". Camões. Parnasianismo brasileiro. Simbolismo brasileiro.

KEYWORDS: José Albano. "Crisis of verse". Camões. Brazilian Parnasianism. Brazilian Symbolism.

Texto integral

1 INTRODUÇÃO

Quão doce é o louvor e a justa glória
Dos próprios feitos, quando são soados!
Qualquer Nobre trabalha que em memória
Vença ou iguale os grandes já passados.

Camões, Canto V (1980, p. 216).

Este trabalho tem como objetivo propor que a poesia do poeta cearense José Albano realiza uma "crise de verso", de forma semelhante a Mallarmé¹. O francês cria uma poesia nova, com base na técnica da "sugestividade", provocando uma mudança drástica na tradição do verso, uma "crise". Para este artigo, Albano faz algo parecido, mas a sua poesia provoca essa mudança voltando radicalmente ao século XVI, escrevendo como Camões em pleno século XX. É uma crise anacrônica, "ao contrário".

Para isso, é necessário apresentar a proposta de Mallarmé, em Crise de verso (1897) e a poesia de Albano. No entanto, só se pode concluir que Albano faz uma “crise” quando se observa quais foram as motivações do eu-lírico que o levaram a provocar essa crise. Albano tem a poesia de Camões como ideal de poesia perfeita; nesse caso, a poesia que for diferente da de Camões terá algo de imperfeito. Ao que parece, o eu-lírico de Albano despreza as poesias de seu tempo: parnasiana e simbolista.

Por essa razão, é preciso comparar essas poesias dos séculos XIX e XX com a de Camões, de modo que seja possível verificar quais “falhas” essas poesias “novas” cometem em relação à camoniana. A partir daí, propõe-se por que Albano realiza a “crise”. Explica-se abstratamente as poesias contemporâneas a Albano, com Alfredo Bosi e Massaud Moisés, e a de Camões, com Óscar Lopes e Antônio Saraiva. Partindo daí, estabelece-se as divergências. Por fim, conclui-se que Albano faz uma “crise invertida”.

Na segunda seção, apresenta-se o ensaio de Mallarmé sobre a “Crise de verso”. Na terceira, a poética de José Albano é introduzida, mostrando que esse poeta trata a poesia de Camões como um ideal a ser seguido. A quarta seção aborda brevemente a poética de Camões, para poder comparar o ideal de Albano com as poesias parnasiana, na seção 5, e simbolista, 6, estabelecendo divergências. A seção 7 retoma as reflexões sobre as motivações do eu-lírico de Albano para realizar a sua própria crise do verso.

2 A CRISE DE VERSO

Antes de falar sobre a “crise”, é necessário prestar atenção ao termo “verso” em “crise de verso”. É preciso saber o que é o verso, sob pena de não se ter certeza sobre o que é o verso em crise. Devoto (1980, 1982) fez um estudo extenso que recolheu tentativas de diversos autores de definir o que é o verso. A discussão sobre essa definição nunca acaba: é quase um consenso que a natureza do verso é misteriosa, ainda mais na oposição entre verso e prosa, quando as distinções ficam muito sutis e tênues.

As muitas perspectivas sobre o verso que Devoto (1980, 1982) reúne o permitem afirmar algumas coisas sobre ele. O autor leva em conta, prioritariamente, a natureza sonora do verso, que é o que distingue o verso da prosa. Um verso tem processos de acomodação silábica, de pausas iniciais e finais, número determinado de sílabas, entre outros. Esses elementos influenciam na distribuição dos acentos e dão estrutura rítmica ao verso, que é algo característico dele (DEVOTO, 1980, 1982).

“O verso – a execução em verso [sic] – agregará à sequência fônica novas categorias de sílaba, de acentuação, de pausas, de separação ou junção das unidades de sentido, desnecessárias na prosa e indispensáveis para o ritmo do verso” (DEVOTO, 1982, p. 48, tradução minha)². O caráter distintivo do verso é a sonoridade, o ritmo. Na prosa, não se faz hiatos desnecessários e não se corta um

sintagma ao meio como se faz no verso para gerar a identidade rítmica ou a ênfase no sentido de algumas palavras.

De fato, a principal distinção entre a prosa e o verso é a sonoridade, considerando que o verso é uma unidade sonora e que ele pode criar um fenômeno sonoro maior quando combinado com outros versos – rima, *enjambement*, paralelismo etc. No entanto, o verso não é puramente forma. Ele é uma unidade da poesia, portanto é uma construção linguística, que expressa um significado. Nesse caso, o verso é a articulação de certos conteúdos com o cuidado rítmico e sonoro que é próprio do verso.

Fernandes Pinheiro (s/d, p. 112 apud DEVOTO, 1980, p. 77) diz que “*poesia* é a expressão do bello e do sublime por meio da palavra melodiosa” [sic]. Para Ribalta (apud DEVOTO, 1980), o verso é a composição de som e sentido, constituindo um sentido maior e uma construção sonora maior que é a estrofe. Teles (1976) mostra os dois lados da poesia: a poética, aquilo que é dito; e a retórica, como o conteúdo é dito, isto é, os recursos formais usados pelo poeta para expressar o conteúdo³.

Essa distinção na poesia remete ao verso, pois a poesia é expressa através dele. Sendo assim, este trabalho admite que o verso é composto pela forma e pelo conteúdo. Portanto, um “verso em crise” é aquele que sofre mudanças drásticas nos dois elementos mencionados. Tendo isso em vista, pode-se passar ao outro termo: “crise”. Para analisar como é a “crise” que é realizada na poesia de José Albano, é necessário antes entender a origem desse termo e como esse processo se dá na sua originalidade de Mallarmé.

Mallarmé (2010), em seu ensaio *Crise de verso*, reflete sobre o estado da arte na sua época (1897). Ele discorre especificamente sobre o verso. Para isso, o autor compara a produção de versos atual com a de um tempo antigo, em que o verso estava na sua época de ouro. Mallarmé (2010) observa que o meio literário está saturado da poesia clássica, que era representada pelo alexandrino clássico na França. Esse tipo de verso é um dodecassílabo de dois hemistíquios hexassílabos: “Vai cair silenciosa e extática aos teus pés” (OLIVEIRA, 2006, p. 21).

Esse é um exemplo de Alberto de Oliveira, que não é francês, mas reproduziu o alexandrino clássico. A sexta sílaba deve ser forte, para fechar um hemistíquio, o que é o caso da penúltima sílaba de “silenciosa”. O verso tem sinérese em “silenciosa” e duas sinalefas em “silenciosa e extática aos”, para fechar com 12 sílabas poéticas. Essa explicação tentou mostrar que o alexandrino clássico tem cuidado formal preciso na sua construção. De acordo com Mallarmé (2010), esse cuidado já está desatualizado.

Mallarmé (2010) considera que a morte de Victor Hugo afetou o meio literário, tirando as esperanças de ainda surgir um grande clássico como Hugo. A produção da poesia ficou “confusa” diante da perda, de modo que não sabia bem o que produzir mais. Para Mallarmé (2010), os poetas não eram mais capazes de fazer doze sílabas com aquela precisão. O meio literário ficou saturado do verso clássico na medida em que Hugo o tinha levado ao topo, e assim os poetas não poderiam explorá-lo melhor.

Na verdade, é possível que os poetas franceses tenham tentado inovar diante da perda de V. Hugo. Sua tentativa foi um verso sem muita preocupação formal e livre da precisão estrutural clássica. Trata-se do “polimorfo” (MALLARMÉ, 2010), ou o verso livre. Mallarmé (2010) observou que muitos metros novos foram inventados. No entanto, ele identifica um problema grave neles: a poesia está se encaminhando para a linguagem “comercial”, ou normal, aquela que só se preocupa em descrever os fatos.

Para Mallarmé (2010), o termo “comercial” se refere à linguagem puramente descritiva e funcional, que não tem preocupação com beleza de forma ou conteúdo. Em outras palavras, é a linguagem cotidiana. Ora, Mallarmé (2010) vê isso como uma ofensa à verdadeira linguagem, que é sugestiva, poética e causa estranhamento. A fala que simplesmente descreve é inferior à poesia. O poeta associa a essência da linguagem à poesia, como se a linguagem fosse, ou devesse ser, fundamentalmente, poesia.

Antes de verificar por que a poesia pós-Hugo está se transformando em descritiva, cabe aqui uma breve introdução às origens da poesia, que definem a sua essência. Segundo Spina (1982), a poesia nasceu intimamente ligada à música. Desde cedo, os que produziam música eram vistos como semideuses e adivinhos (SPINA, 1982). Spina (1982) diz que isso se deve ao estranhamento e à elevação que a melodia e as palavras produziam nos interlocutores, o que foi atribuído a um poder sobrenatural.

A misticidade da palavra cantada formou a cultura dos povos primitivos, de tal modo que a poesia foi usada como forma de intervenção sobre a natureza (SPINA, 1982). Algo sobrenatural servia para explicar os fenômenos naturais, bem como para provocá-los. A poesia são melodias articuladas por palavras que causam estados de espírito diferentes, desde antigamente (SPINA, 1982). Essas são evidências de que a poesia tem como aspecto essencial o estranhamento e a elevação de espírito que causa.

Sendo assim, a poesia deixa de ser poesia quando perde o seu aspecto de estranheza, garantido pela combinação entre forma e conteúdo. É isso que Mallarmé (2010) disse quando acusou que a poesia estava em decadência e deixando de ser poesia para virar linguagem “comercial”. Essa tese parece ser inspirada na de Rousseau (1987). Para o filósofo, a linguagem nasceu como canção, já que a palavra cantada seria a melhor forma para comunicar as paixões e os sentimentos.

O filósofo conclui que a linguagem teve origem para expressar as paixões e os sentimentos do homem (ROUSSEAU, 1987). Segundo ele, não foi necessário falar para organizar uma sociedade, em um primeiro momento. As necessidades individuais de cada um eram supridas pelo indivíduo, e não era viável criar uma sociedade, mas sim espalhar-se pelo mundo para povoar mais território. A linguagem nasceu cantada e para a paixão. Depois, ela foi racionalizada pela escrita (ROUSSEAU, 1987).

Além disso, Rousseau (1987) explica que a linguagem também nasceu figurada. Os sentidos eram metafóricos e não descritivos, porque não era necessário descrever para sobreviver. Para Rousseau, o homem deseja

naturalmente expressar suas emoções: “a princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar” (ROUSSEAU, 1987, p. 164). Ora, Mallarmé vê a transição da poesia para o raciocínio, o que apaga a essência poética da linguagem defendida por ele e Rousseau.

Agora, é possível perceber que a linguagem nasce como poesia e que a essência da poesia está atrelada à subjetividade, ao estranhamento e à mudança de estado de espírito que ela provoca. Essa demonstração ajuda a entender o que Mallarmé estaria dizendo quando afirma que o verso está em declínio. Significa que ele não está mais correspondendo à essência da poesia. Ele está se tornando linguagem descritiva, o “raciocinar” de Rousseau. Assim, cabe verificar como o verso sofre essa transformação.

O verso alexandrino clássico tem preocupações formais claras, portanto as palavras produzem ritmo e melodia. Além disso, o tamanho do segmento textual é sempre de doze sílabas, e isso é estranho à linguagem comum, que não se preocupa com as sílabas. Qualquer coisa dita num alexandrino clássico soará estranho, pois parece que a forma incomum quer dizer alguma coisa. A linguagem comum poderia ter sido usada para descrever algo. Se o poeta usou dodecassílabos, ele está querendo dizer algo mais.

O rigor formal desse verso prescreve a estranheza e o mistério da poesia. A poesia está garantida no verso clássico. De outro lado, um “polimorfo” não segue um padrão formal, então o leitor não tem certeza se aquilo é uma fala comum ou um verso. A forma facilita a percepção estética; a ausência de um padrão formal não deixa claro que se trata de arte. Sendo assim, sutileza seria necessária para criar um “polimorfo” sem que ele seja confundido com uma fala comum. Os poetas não tiveram esse cuidado.

É daí que vem a decadência do verso. Mesmo assim, Mallarmé (2010) não se manifesta em favor do verso clássico. Nem busca um tipo de verso que descreva, mas o que *sugira*. Para ele, o verso perfeito é o que *sugere* um significado, para só “dar uma ideia”, sem ser objetivo. É possível manipular o verso para que ele cause a estranheza e o mistério perfeitamente, *sugerindo* ao máximo. Essa poesia trataria de assuntos universais e com mistério. E o verso tradicional não alcançaria isso.

Conforme Augusto de Campos (1991), Mallarmé considera que o verso, tal como vinha sendo, precisa sofrer uma *crise*, ou mudança drástica. O verso só poderá responder perfeitamente à essência da poesia depois da “crise de verso”, como o título do ensaio anuncia: “*Crise de vers*” é pronunciado como *crise diverse*, “crise diversa”, ou seja: a *crise* é algo diferente de tudo que veio antes e torna o verso algo diferente. Mallarmé causa a crise do verso com a sua poesia para recuperar a essência poética.

A *crise*, ou a mudança, pode ser observada em “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”, que “[...] se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto [...]”, tratando de “[...] certos assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto; não subsiste razão alguma para excluí-los da Poesia [...]” (MALLARMÉ, 1991, p. 152). O poeta usa da disposição não linear dos versos na página, as palavras ficam “soltas”, questionando a tradição de verso e recriando a poesia.

3 A POESIA DE JOSÉ ALBANO

A poesia de José Albano (1882-1923) é publicada principalmente no começo do século XX e tem uma relação antagônica com a produção poética brasileira de sua época. Seu estilo sempre foi o clássico de Camões, de modo que é essencialmente imitativo. O poeta tem como referências principais a epopeia e a lírica camonianas. A poesia de Camões é do século XVI, por essa razão, é como se a poesia de Albano retrocedesse pouco mais de 300 anos na história, o que dá um sentido anacrônico a ela.

Faria (2008) mostra uma definição de anacronismo que define esse sentido da poesia de Albano: trata-se de estar inserido em um tempo, mas agir como se estivesse no passado. É isso que ocorre com Albano. Segundo Faria (2008), Albano foi taxado de delirante por querer escrever como alguém de muito tempo atrás. Para Faria (2008), sua poesia não foi bem recebida pelo rigor racional da forma parnasiana, já que ela não aceitaria os delírios de uma poética que pretendia se igualar a Camões⁴.

Dizer que a poesia de Albano é anacrônica é dizer que ela opta pelo passado. Caberia investigar os motivos para isso. Uma razão seria que o poeta considera o passado muito mais rico poeticamente. O fato de que ele tem muitos poemas imitando e elogiando diretamente a poesia camoniana evidencia essa razão, conforme se verá. O poeta Albano se dedica a não deixar a forma clássica portuguesa morrer. Ele busca recuperar a vitalidade de uma poesia que estava sendo substituída por outras:

Quanta e quamanha dor me surge e nasce
De nunca ouvir aquele antigo estilo,
Mas eu fiz que ele aqui se renovasse,
Para que o mundo enfim pudesse ouvi-lo.
E com todo o poder d'engenho e d'arte
Foi sempre o meu desejo
Ver-te qual te ora vejo — e celebrar-te. (ALBANO, 1948, p. 76-77).

Essa estrofe é do poema “Ode à Língua Portuguesa”, em que o eu-lírico valoriza o “antigo estilo” e declara que a ausência dele no século XX provoca “quamanha dor”. O objetivo anacrônico dessa poesia pode ser observado nos terceiro e quarto versos: renovar o estilo clássico, isto é, torná-lo “novidade” no mundo contemporâneo, fazer que as pessoas se relembrem dele. O uso da palavra “enfim” significa que o “mundo” passou por muito tempo sem ouvir o que é bom e, no fim, reouvirá, para “celebrar-te”.

Tabela 1 – Relação comparativa da quantidade dos processos de acomodação silábica em 25 sonetos de Camões e 25 sonetos de José Albano.

Processos de acomodação	Camões	José Albano
Sinalefa	233	264
Elisão	81	83
Crase	35	58
Sinérese	2	5
Diérese	1	3
Aférese	2	0

Fonte: O autor.

Fez-se a escansão de 25 sonetos de Camões (1982), contidos em *Lírica*, e dos 25 sonetos de Albano (1948) em *Rimas*, por meio do *Aoidos*⁵, que foi usado para escandir automaticamente os versos. A Tabela 1 mostra a ocorrência de processos de acomodação silábica nos dois autores. É seguro dizer que Albano recuperou fielmente a forma de Camões no quesito da acomodação silábica, exceto pela crase, que é razoavelmente maior em Albano. Os autores estão “parelhos”, assim como no ritmo:

Tabela 2 – Relação comparativa da quantidade de ocorrências de esquemas rítmicos em Camões e em José Albano. Só foram selecionados os esquemas com frequência maior ou igual a 10 em pelo menos um dos autores, para verificar as diferenças significativas. Os números de “Esquemas rítmicos” indicam a posição das sílabas acentuadas no verso.

Esquemas rítmicos	Camões	José Albano
2-4-6-8-10	58	63
2-4-6-10	55	46
1-4-6-8-10	18	28
2-6-10	35	24
3-6-10	29	23
2-6-8-10	20	23
3-6-8-10	24	22
1-3-6-8-10	18	20
1-4-6-10	23	20
2-4-8-10	5	18
4-6-10	16	17
1-3-6-10	16	13
4-6-8-10	16	9

Fonte: O autor.

Quanto ao ritmo, a Tabela 2 mostra que há semelhanças em nove esquemas rítmicos: 2-4-6-8-10, 2-4-6-10, 3-6-10, 2-6-8-10, 3-6-8-10, 1-3-6-8-10, 1-4-6-10, 1-3-6-10 e 4-6-8-10, sendo que as divergências mais significativas não são tão grandes, em três esquemas: 1-4-6-8-10, 2-6-10 e 2-4-8-10. Este último esquema é o sáfico. Camões teve mais sucesso em evitá-lo, no entanto Albano ainda recupera o ritmo camoniano quase homogeneamente, o que não acontecerá com o parnasiano e o simbolista.

A poesia de Albano assume, em grande medida, o conteúdo e a forma camonianos. É cabível arriscar que toda a sua poesia publicada é de devoção e imitação a Camões, fazendo referência a ele por meio da forma ou do conteúdo. A empreitada da poesia de Albano é feita assumindo que a poesia de Camões é perfeita, a melhor dentre todas, já que ele a toma como ideal de composição. A poesia de Camões é o ideal e o “gabarito” para a poesia de Albano, como mostra a estrofe deste poema:

Canção, voa ao Parnaso
 E ao Mestre amado meu que lá de cima
 Me ouve cantar em venturoso enlevo,
 Entrega o verso e rima
 Que em tributo ofereço do que devo.
 E se durares qual lhe dura o nome,
 Fico que nunca o tempo te consome. (ALBANO, 1948, p. 72).

Essa estrofe pertence ao poema “Canção a Camões”. Nela, o eu-lírico se dirige à “Canção” que está compondo e a direciona para o “Mestre” do poeta, Camões. Note-se a lógica dos dois últimos versos. Se a “Canção” durar tanto quanto o nome de Camões dura, ela nunca será esquecida, “nunca o tempo te consome”. Nesse caso, o poeta declara que o nome de Camões é eterno⁶, ou seja, a poesia do vate português não pode ser esquecida ou substituída por outra que a supere. Em outras palavras, ela é perfeita.

Quão doce é o louvor e a justa glória
 Dos próprios feitos, quando são soados!
 Qualquer Nobre trabalho que em memória
 Vença ou iguale os grandes já passados. (CAMÕES, 1980, p. 216).

O próprio vate já mostrava apreciação pela técnica imitativa. Pode-se dizer que a doutrina de Albano está resumida nessa estrofe. Seu “nobre trabalho” é lembrar-se dos “grandes já passados”. Evidentemente, ele não tenta vencer Camões, mas retomar sua poesia, buscando uma poesia igual à do português. Ora,

igualar-se a algo do passado é anacrônico, porque é incorporar, no presente, algo que não existe. É possível identificar que a poesia de Albano é algo de estranho no presente, justamente por ser do passado.

Os movimentos literários que vigoravam em sua época receberam sua poesia com estranhamento, simplesmente porque ela era 300 anos atrasada. O choque entre parnasianismo e simbolismo abrangia estilos e concepções de mundo novas. Esses sistemas tinham objetivos definidos, relacionados à revolução industrial, ao academicismo e à vida moderna, como se verá nas próximas seções. Enquanto isso, Albano exaltava as navegações e cantava o amor em sua pureza e seus padecimentos.

Da sua parte, o poeta também não estava satisfeito com a poesia de seu tempo. Ele a recusava com intensidade por considerar que elas acabam ofuscando o “verdadeiro estilo”. Manifestava desprezo em relação às novas poesias de seu tempo. Toda a sua obra principal foi publicada no segundo decênio do século XX. Então, as “novas poesias” são aquelas contemporâneas à publicação de Albano e as de um pouco antes: o parnasianismo e o simbolismo. Os poetas desses sistemas literários são os “Outros”:

Outros andam o teu sublime aspeto
D’ornamentos estranhos encobrindo
Sem saber o que tens de mais secreto,
De mais maravilhoso e de mais lindo:
Em ti já não se nota o mesmo agrado
E eu não te reconheço,
Se o teu valor e preço — é rejeitado. (ALBANO, 1948, p. 76).

E os “ornamentos estranhos” são formas de “enfeitar” a língua portuguesa de tal modo que ela perca o que tem “De mais maravilhoso e de mais lindo”. Em outras palavras, os “ornamentos” alteram a linguagem poética ideal para Albano, levando-a para um estado menos perfeito. Nesse sentido, eles podem ser novos artifícios para novos conteúdos ou para novas formas, que rejeitam “o teu valor e preço”. O “valor e preço” da língua são os instituídos por Camões e ideais para Albano, como foi visto.

Nesse sentido, cabe falar mais detalhadamente sobre o ideal de perfeição poética de Albano. É certo que a poesia perfeita seria aquela que mais se aproxima da definição essencial de poesia, que é um ideal. Segundo Spina (1982), as características mais fundamentais da poesia são a melodia e o ritmo, já que ela nasce como música, que é acompanhada pelas palavras. A poesia é composta por esses dois lados, a melodia e a palavra, mesmo que a musicalidade seja superior à informação (SPINA, 1982).

Sendo assim, a poesia perfeita seria aquela que tem perfeitamente melodia e palavras que a acompanhem. No entanto, os critérios para decidir qual poesia é

mais melódica e tem as palavras que melhor permitem essa melodia devem ser subjetivos. Os critérios de Albano são: aquilo que soa como a poesia de Camões e que fala sobre as mesmas coisas. Talvez, falar sobre as mesmas coisas seja condição para alcançar a melodia de Camões, por causa da escolha vocabular e do universo lexical do autor.

Tendo um ideal ou um “gabarito” de poesia, Albano pode olhar para a poesia do seu tempo e desprezá-la. Mais a despreza quanto mais diferente ela é da camoniana, por estar afastada do ideal. O poeta também busca uma reforma na arte, diante da decadência que vê na poesia. É claro que a recepção crítica da sua obra não foi muito favorável, nem extensa; por isso, ele não pôde “mudar” a poesia como Mallarmé o fez. Esses dois poetas propõem uma *crise* do verso atual. A *crise* de Albano é anacrônica.

Conforme a seção 2, Mallarmé cunhou o termo “crise” para designar a sua mudança drástica que aplica no verso tal como era. Então, nesse momento, é possível perceber que Albano também tem a intenção de realizar uma *crise*, mas a sua solução para o verso é o recultivo de Camões. Enquanto Mallarmé cria um tipo de poesia que serviria para recuperar a essência poética, Albano também o faz, mas o seu ideal de poesia perfeita é diferente do mallarmeano. Sua poesia é uma volta ao “estilo antigo”.

4 ASPECTOS DA POESIA DE CAMÕES

Analisar a *crise* que Albano realiza requer investigar o seu ideal de poesia e aquela que ele despreza e que o motiva a fazer sua *crise*. Em *Rimas*, Albano (1948) provoca uma *crise* que leva o verso desde o parnasiano e o simbolista até o camoniano. Nesse sentido, uma breve introdução a esses sistemas literários é necessária. Com ela, será possível ver o que de camoniano falta nesses novos sistemas e, assim, entender o julgamento de Albano. Então, começa-se pela introdução à poesia lírica de Camões.

Em primeiro lugar, a poesia épica não é característica dos movimentos parnasiano e simbolista. Portanto, não seria coerente compará-la à poesia lírica de Alberto de Oliveira, parnasiano, e Cruz e Sousa, simbolista. Possivelmente, já está aí um motivo para o desprezo de Albano: a ausência do tom elevado da epopeia e o fato de não haver mais muitas canções de feitos heroicos. Mas esta seção se dedica à poética de Camões; a retórica e aspectos formais serão evidenciados em comparação, em 5.1 e 6.1.

Camões cultivava a lírica em éclogas, elegias, odes, canções e redondilhas maiores e menores. Óscar Lopes e Antônio Saraiva (1972) mostram que esse gênero poético camoniano era feito com o fluxo irracional da consciência e das paixões, em princípio. Por isso, o poeta era frequente em contradições. Para Lopes e Saraiva (1972), havia uma mistura entre as contradições barrocas e o formalismo gótico. Camões sempre esteve muito preocupado com a forma, escolhendo o melhor ritmo para cantar.

A presença das contradições é possivelmente explicada pelo fato de que o eu-lírico não tem certeza sobre as verdades do mundo, quanto mais sobre o que sente, e isso acaba sendo expresso na lírica. Camões expressa suas contradições de algumas maneiras. Entre elas, está a metáfora que associa afetos a objetos ou fenômenos naturais, como o amor ao fogo (LOPES; SARAIVA, 1972). Isso é uma tentativa de procurar explicações para os afetos fora de um eu confuso e incerto, no mundo de fora.

O vate português, às vezes, escreve em tom confessional; às vezes, se referindo a seres mitológicos. Ao que parece, tudo isso converge para uma reflexão do eu. A lírica camoniana é o contato entre o eu e o mundo exterior, no que se refere ao amor ou às verdades sobre a natureza. O poeta tem a impressão de um sentimento amoroso ou de outra coisa, mas não integra nesse valor ou sentimento ideal: fica desconcertado por não saber o que isso significa, nem como curar as suas mágoas, nem como realizar o ideal.

Tenta alcançar respostas com a razão, mas a incerteza e o desconcerto são maiores. Há um embate entre razão e sentimento na lírica camoniana (LOPES; SARAIVA, 1972) que tem como objetivo desvendar os mistérios do mundo. Para verificar esse embate, aqui o soneto será analisado. O soneto camoniano é composto em decassílabos e pode ser estruturado como vários silogismos. Lopes e Saraiva (1972) apontam duas causas para o embate espiritual: o amor e o desconcerto diante do mundo.

Como dizem Lopes e Saraiva (1972), o amor platônico é um dos pilares da poesia de Camões. O poeta destaca o desejo pelos aspectos carnis da mulher, mas atribui a eles um ideal de amor. É como se o amor ideal fosse representado pelo desejo carnal. Lopes e Saraiva (1972) apontam que Camões assume a noção platônica de que o amor é algo ideal e um sentimento da alma. Por isso, o português enfrenta a contradição de associar o desejo carnal a algo que é naturalmente ideal.

Diante disso, a conclusão de Camões é platônica: o desejo carnal é a cópia imperfeita do ideal de amor. As coisas verdadeiras são “ideias” únicas criadas por Deus que se encontram num mundo de ideias, que o homem não pode reproduzir (PLATÃO, 1949). O máximo que pode existir na terra é uma cópia imperfeita das ideias. Nesse caso, o amor carnal é a tentativa de reproduzir o amor ideal, e Camões sabe que nunca poderá alcançar o amor perfeito, então busca superá-lo (LOPES; SARAIVA, 1972).

No entanto, conforme Lopes e Saraiva (1972), o poeta não mostra a certeza de como superar o amor. Na verdade, ele expressa sua angústia de nunca poder alcançar o amor verdadeiro e não ter certezas sobre ele. Há uma dualidade entre o desejo carnal impuro, imperfeito, e o amor ideal, inalcançável pelos mortais. O poeta sofre pelos dois lados da dualidade em seus sonetos. Camões trava uma luta interior por causa disso. Tradicionalmente, é a beleza feminina que “puxa o gatilho” para essas dúvidas internas:

Sempre a Razão vencida foi de Amor;
mas, porque assi o pedia o coração,
quis Amor ser vencido da Razão.
Ora que caso pode haver maior!

[...]

Mas a Razão, que a luta vence, enfim,
não creio que é razão; mas há-de ser
inclinação que eu tenho contra mim. (CAMÕES, 1982, p. 180).

Esse é um soneto do antagonismo entre razão e amor. O eu-lírico declara no primeiro verso que o sentimento de amor foi predominante em sua alma, em vez da razão. Ele passou por situações amorosas durante sua vida e ele fez decisões a partir do que seu sentimento mandava, em vez de escutar a razão. Porém, o segundo e o terceiro versos introduzem a reviravolta. “Pedia o coração” que a razão fosse predominante em relação ao amor, na vida do eu-lírico. O órgão relacionado ao amor pede pela razão.

É curioso que a fonte metafórica do amor esteja pedindo para que o amor seja extinto pela razão. Isso pode se explicar pelo seguinte: o coração está cansado de sofrer as incertezas que o amor traz. Como visto antes, a dualidade ideal-carnal afeta o eu-lírico, ele tenta superar isso. É preciso de razão para ter a consciência de que não vale a pena sofrer por algo ideal, afinal o ideal não pode ser alcançado. A razão é usada para resignar o coração, mas também para ignorar algo imperfeito como o amor da carne. Para evitar o sofrimento e as mágoas amorosas, “quis Amor ser vencido da Razão”.

No entanto, esse empreendimento racional não parece ter sucesso. A angústia ainda está presente no eu-lírico, conforme o último terceto. Agora, a razão é que causa dor. Ela bloqueia os sofrimentos do amor, mas também apaga tudo que é bom das paixões. A razão era para ser algo útil que elimina os padecimentos, mas Camões “não creio que é razão”. Ele o diz porque a razão usada para apagar o amor não está trazendo a paz esperada, mas sofrimento. A escolha voluntária de não amar também faz sofrer.

A vontade de Camões de eliminar os sofrimentos amorosos através da razão é um dano a si mesmo, como se fosse “inclinação que eu tenho contra mim”. Decidir pela racionalidade absoluta causa sofrimento também. Nesse sentido, Camões sofre a angústia ou do amor, ou da razão. Nesse poema, a dificuldade de superar o ideal e a cópia terrestre do amor é explícita. O poeta está inclinado ao sentimento amoroso, mas sofre e não desfruta dele. Aliás, isso parece repetir-se em relação a outras coisas.

O Amor camoniano é caracterizado pela angústia da contradição entre razão e amor, e ideal e carnal. Enfim, o eu-lírico sofre de qualquer lado. Isso pode ser

ampliado para uma escala maior, a da percepção do mundo. Segundo Lopes e Saraiva (1972), outro pilar da poética camoniana é o “desconcerto do mundo”. Trata-se da angústia das incertezas em relação à verdade, aos costumes, valores. O eu-lírico de Camões se sente perdido num mundo que o homem não pode entender bem, como o amor.

Nesse sentido, há duas escalas de angústia nos sonetos camonianos: a do amor, que tem a ver com a dúvida em relação aos próprios sentimentos; e a do mundo em geral, que é sobre como Camões compreende ou não o mundo em que vive. Essas duas escalas parecem dizer algo: a busca dele pelo amor é a tentativa de criar um laço afetivo que o “ate” a alguma coisa. O objeto amado transmitiria a confiança de que ama o eu-lírico e daria a ele pelo menos uma certeza sobre o mundo: que o amor existe.

Mas o eu-lírico continua sempre descontente no amor. A falta de certezas sobre o amor abre espaço para que ele sofra por algo maior ainda: todo o mundo e a consciência. A incerteza sobre as coisas o angustia. Nesse sentido, a razão pode tomar conta da consciência, mas a racionalidade do poeta não acha respostas para nada. Na verdade, ela cria mais perguntas angustiantes sobre valores e o destino (LOPES; SARAIVA, 1972). O eu-lírico pergunta se a razão é útil num mundo cheio de incertezas.

Efeitos mil revolve o pensamento
e não sabe a que causa se reporte;
mas sabe que o que é mais que vida e morte,
que não o alcança humano entendimento. (CAMÕES, 1982, p. 236).

Nesse soneto, Camões aceita que os acontecimentos são ditados pelo acaso, apesar de todas as virtudes que um homem pode ter. A natureza torna o mérito irrelevante, nesse sentido. O “pensamento” cogita mil “Efeitos”, isto é, observa o que acontece no mundo, mas não encontra nenhuma “causa”, nenhuma explicação para qualquer coisa. As únicas certezas são “vida e morte”. Além disso, “não alcança o humano entendimento”. Com isso, Camões perde as esperanças no poder humano.

A desconfiança de Camões sobre a razão é também sobre o poder do homem. O poeta não vê como o homem pode conquistar o mundo e a natureza, que são imprevisíveis e misteriosos. O eu-lírico perde as esperanças no progresso da sociedade humana. É verdade que ele exalta o progresso n’*Os Lusíadas*, mas acaba confessando que está cansado de cantar para uma “gente surda e endurecida”. Com isso, ele diz que o progresso é sonhado em grande medida e que aquele povo não seria capaz do progresso:

O favor com que mais se acende o engenho
Não no dá a pátria, não, que está metida

No gosto da cobiça e na rudeza

Duma austera, apagada e vil tristeza. (CAMÕES, 1980, p. 353).

O vate se decepciona no último Canto. Ele reconhece realidade decepcionante do povo português de verdade, metido “No gosto da cobiça e da rudeza”. Ele diz isso mesmo depois de ter cantado inúmeras aventuras e glórias portuguesas. Isso indica que o Camões épico prega a utopia. É o sonho que “acende o engenho” poético, não a pátria. Na verdade, a humanidade é “Duma austera, apagada e vil tristeza”. A contrapartida da utopia é a desesperança. A lírica de Camões mostra que ele é um poeta da desesperança.

Corro após este bem que não se alcança;
no meio do caminho me falece;
mil vezes caio e perco a confiança.

Quando ele foge eu tardo; e, na tardança,
se os olhos ergo a ver se inda parece,
da vista se me perde e da esperança. (CAMÕES, 1982, p. 165).

A desesperança pode ser vista nesse soneto. No primeiro terceto, o eu-lírico introduz um “bem que não se alcança”. É seguro dizer que esse “bem” não é algo específico. Trata-se do bem em geral, do progresso humano, do gozo duradouro. Isso não pode ser alcançado. Nesse caso, o viés platônico está presente outra vez. Camões idealiza tudo que o homem tem dificuldade em alcançar, como o “bem”. No fim, “perco a confiança”: o ideal “da vista se me perde”, e Camões fica sem o “bem”.

5 PARNASIANISMO

A seção 4 explanou brevemente alguns aspectos da poética camoniana. Portanto, explanou-se o ideal de poesia para Albano. É necessário compará-lo às poesias que ele despreza, para compreender o motivo que leva Albano a criar uma “crise de verso ao contrário”. O sistema parnasiano é exposto antes, porque parece que é mais próximo ao classicismo do que o simbolista. As divergências entre a poesia camoniana e as parnasiana e simbolista mostrarão o que Albano considera que “falta” nestas últimas.

Imediatamente, percebe-se que falar em “parnasianismo” e “simbolismo” é uma generalização que, naturalmente, corre o risco de simplificar algumas coisas. Porém, Albano não especificou quais são as obras que ele despreza, restando ao seu leitor inferir que se trata da poesia de seu tempo, como se disse na seção 3. A poesia contemporânea a Albano corresponde ao parnasianismo e ao simbolismo.

Teles (1976) prefere tratar esses “ismos” da literatura como “sistemas” de determinada época.

A menor unidade da poesia seria o poema. Vários poemas constituem o livro, e um poeta tem vários livros. Seria possível analisar todos os poemas de todos os livros de um poeta e dizer o que caracteriza a obra inteira desse poeta, segundo Teles (1976). Nesse caso, aponta Teles (1976), o “sistema” de uma época toda reúne vários poetas e encontra o que há de “invariável” entre eles, apesar das diferenças de cada poeta. Portanto, o “parnasianismo” reúne vários poetas e aponta temáticas e estilos principais.

Moisés (1984) diz que o parnasianismo foi pautado no lema “arte pela arte”. Isso significa: uma arte que não tenha preocupações externas ao texto. A criação desse tipo de arte tem uma finalidade: a própria arte, e não propagar ideias ou intervir na sociedade. A arte vale por ela mesma. No entanto, ela não pode ser criada de qualquer forma. Somente ela importa, portanto a arte deve ser levada à perfeição. A tentativa do parnasiano é levar a arte à perfeição. No caso dessa poesia, o verso é o objeto artístico.

Para o parnasiano, o verso perfeito é aquele que tem forma perfeita. Como informa Moisés (1984), os parnasianos optaram pelo culto à forma porque queriam criar uma poesia pouco subjetiva. Esses poetas tentavam concentrar toda a beleza da poesia na forma, para não abrir espaço a opiniões subjetivas sobre a beleza do poema. A beleza já estava evidente na forma e não dependia de reflexões subjetivas para ser descoberta. Isso fez com que o conteúdo fosse muitas vezes só um pretexto para a forma parnasiana.

Moisés (1984) mostra que o conteúdo da poesia parnasiana era tal que favorecesse a forma. Segundo o historiador, a quebra da subjetividade é também a ruptura com o romantismo. Para essa quebra, os parnasianos contavam com informações eruditas, teóricas (MOISÉS, 1984). O conteúdo abarcou mitologia clássica e objetos inanimados. Os poetas revisitavam as Musas gregas para inspirar-se a criar uma poesia perfeita e descreviam coisas sem vida como pretexto para a forma.

Para Moisés (1984), essas duas temáticas também têm o objetivo de afastar da poesia a subjetividade. A mitologia clássica retoma a calma dos deuses do Olimpo (MOISÉS, 1984), e isso remete à paciência e ao cuidado que o parnasiano deve ter em “lapidar” seu poema até sua forma fique perfeita. O poema parnasiano foi muitas vezes associado a uma escultura, pois deve ser “burilado” impecavelmente, como se faz com uma escultura. Ainda, a descrição de objetos remete aos detalhes dessa “escultura”.

Contudo, Bosi (1977) afirma que o parnasiano nunca atinge plenamente a objetividade. O autor aponta que esse sistema acabava cultivando o lirismo sentimental com frequência. Nesse caso, Bosi (1977) está dizendo ou que o parnasiano tentou e falhou em alcançar a objetividade na poesia; ou que é impossível alcançar essa objetividade, e, por isso, há lirismo no parnasianismo. Ao que parece, é mais plausível afirmar da segunda maneira. A poesia não pode ser objetiva, conforme a seção 2.

Sempre haverá sentimento, beleza e estranhamento na poesia parnasiana, sob pena de não ser poesia. O próprio culto excessivo à forma causa uma impressão estranha no leitor, o que tira a objetividade da poesia. Quem lê um soneto de decassílabos já sente a estranheza de uma linguagem que não é a comum. E o que caracteriza o parnasianismo é a preocupação declarada com a forma, mesmo que a impessoalidade não seja totalmente alcançada (MOISÉS, 1984). Este é o “Vaso grego”:

Esta de duros relevos, trabalhada
De divas mãos, brilhante copa, um dia,
Já de aos deuses servir como cansada,
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

Era o poeta de Teos que a suspendia
Então, e, ora repleta ora esvazada,
A taça amiga aos dedos seus tinha,
Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... Mas o lavor da taça admira,
Toca-a, e do ouvido aproximando-a às bordas
Finas hás de lhe ouvir, canora e doce,

Ignota voz, qual se da antiga lira
Fosse a encantada música das cordas,
Qual se essa voz de Anacreonte fosse. (OLIVEIRA, 2006, p. 18).

Alberto de Oliveira é considerado como o precursor do parnasianismo brasileiro e como aquele que mais se aproximou da impessoalidade⁷. Já foi dito que a objetividade é impossível no poema, mas vale expor a preocupação formal desse poeta, em primeiro momento. O poeta descreve uma taça e destaca seus detalhes, ressaltando que ela foi “trabalhada” com cuidado divino. A “taça” é uma escultura “De divas mãos”, isto é, trata-se de um objeto perfeito. O pronome “Esta” seleciona um objeto para o poema.

Quando o poeta diz “Esta”, é como se ele tivesse descrito várias coisas antes e, finalmente, chega a vez d’*esta* coisa ser descrita. Ele abre o poema com esse pronome para depois descrever o objeto selecionado. Ou: “esta” indica que o falante está próximo do objeto falado. Estando perto, o poeta pode olhá-lo e descrevê-lo melhor. As duas interpretações concluem que o poema descreve um objeto. Isso revela um apreço pela descrição⁸, ou seja, pelo uso da forma. Os dois primeiros versos caracterizam a taça.

Os aspectos da taça demonstram sua perfeição escultural: foi feita por “divas mãos” e esculpida em “duros relevos”. Isso indica que o artesão da taça precisou de muita habilidade para talhar material duro. A comparação desse artesão com o poeta parnasiano é inevitável. O poeta “talha” a linguagem até que ela se torne um objeto de forma perfeita. Essa taça é perfeita e divina, pois servia aos deuses do Olimpo. Contudo, agora “a um novo deus servia”. Mas o novo possuidor da taça não é realmente um deus.

Na verdade, o “poeta de Teos” é quem passa a possuir a taça. Esse poeta está no nível dos deuses, por poder desfrutar da taça assim como eles. O poeta de Teos se compara aos deuses, indicando que o seu trabalho com a linguagem também é perfeito, bem como a criação da taça por “divas mãos”. Nesse poema, o eu-lírico associa o trabalho divino de esculpir uma taça com o da criação do poema. “Esculpir” tem a ver com a forma, então o poeta diz que a criação da forma é divina e que deve ser perfeita.

É seguro dizer que a taça equivale ao poema. O “poeta” burila o poema, mesmo que a taça esteja “ora repleta ora esvazada”, isto é, a forma é importante, tendo conteúdo significativo ou não. A “taça”, ou o poema como objeto, “aos dedos seus tinia”. O “poeta” segura a taça como se estivesse apreciando seus adornos: “de roxas pétalas colmada”. Esses adornos são apreciados pelo “poeta”, que aprecia do mesmo modo o poema “esculpido” e cheio de “adornos” formais, como no primeiro terceto.

Nessa parte do poema, “O lavor da taça admira”. Ele reconhece o trabalho artesanal e escultor feito naquela taça, que é o mesmo feito num poema. O “poeta” aprecia o processo de criação, a escritura cuidadosa. E os dois últimos versos mostram a relação entre a taça e um poema mais claramente. O “poeta” aproxima a taça às orelhas e ouve um som como “da antiga lira”. A taça causa um som musical, que é característica essencial da poesia. A taça “trabalhada” causa o som que está atrelado à forma perfeita.

É como “se essa voz de Anacreonte fosse”. Com isso, o eu-lírico diz que a taça causa um som igual ao do poeta grego⁹. O som da taça é divino. Portanto, a forma também é divina, conforme as associações feitas nesse poema. Sendo assim, o poema é uma exaltação da forma. A descrição de um objeto esculpido com cuidado foi usada como metáfora para um poema escrito com cuidado. O eu-lírico deu um sentido divino a isso tudo. Nesse caso, o “Vaso grego” é uma saudação à forma e à escritura dela.

Portanto, o poema de Alberto de Oliveira não é só algo que busca a perfeição formal, mas também é um enaltecimento a essa busca e à forma perfeita. Além de ser “arte pela arte”, é um dos casos que Bosi (1977) descreve como “arte sobre arte”. O poema fala sobre ele mesmo, em certo sentido. É um “metapoema”. Tudo nele se refere à forma. Apesar disso, não está livre de elementos subjetivos naturais da poesia. O poema expressa a apreciação e a paixão pela construção formal que o eu-lírico sente.

Esse poema é usado para representar o parnasianismo. Em primeiro momento, as diferenças desse poema em relação à poesia de Camões não são tão evidentes. Os dois autores se preocupam muito com a forma e fazem referência a

figuras mitológicas. No entanto, há diferenças. A principal é que o ideal parnasiano não é platônico. De fato, os parnasianos conseguem alcançar essa forma perfeita, chegando a um padrão de métrica, versificação e ritmo. A. de Oliveira diz isso quando associa a forma ao trabalho divino.

Essa associação não é idealística, como se fosse impossível criar uma forma perfeita. O poeta está satisfeito com a forma que criou, chamando-a de divina. Isso indica que a forma é um ideal – um ente metafísico e perfeito – alcançável. O ideal simbolista também não é platônico como em Camões, pois é alcançável. A poesia parnasiana não é muito “frustrada”, nesse sentido. Os parnasianos não sofrem por não conseguir alcançar o seu ideal. Ora, não alcançar o ideal é o mote da poesia de Camões.

5.1 DIVERGÊNCIAS: CAMÕES E O PARNASIANISMO

Como foi dito, Camões recupera a noção platônica de que há o Mundo das Ideias e a realidade sensível. O português conclui que as coisas verdadeiras são ideais inalcançáveis, como o amor verdadeiro ou o bem em geral. Assim, a poesia camoniana é sempre uma busca dolorosa, por não poder alcançar o ideal; enquanto a parnasiana é a realização do desejo formal. Essa diferença dita algumas das temáticas que os autores abordam. O conteúdo da poesia desses autores parte da relação quem têm com o ideal.

No caso de Camões, o poeta reflete sobre a essência do amor e sofre por não o alcançar. As temáticas da lírica camoniana giram em torno de sentimentos universais, como a impressão do amor e a tristeza, por exemplo. “Universais” quer dizer que o eu-lírico camoniano versa sobre sentimentos que todo o mundo conhece ou tem, mas que ele sente de uma maneira particular. O lirismo de Camões é fundado na forma particular de relacionar-se com o mundo à volta e com os objetos de desejo afetivo que ele tem.

Esse lirismo é caracterizado pelo sofrimento e pela confusão de emoções. O poeta sofre porque não sabe como superar o ideal de amor. Ele vive na tristeza de nunca concretizar o amor com a amada. Além disso, sofre pela falta de respostas, perguntando-se por que o amor deve ser assim. O mesmo ocorre com o desconcerto do mundo. O eu-lírico de Camões está perdido no mundo, sem saber para onde ir. A incerteza sentimental é um pilar da lírica camoniana. Para José Albano, essa seria uma qualidade.

Por outro lado, o parnasiano não está perdido no mundo e sem respostas para seus sentimentos. O sentimento do parnasiano é assegurado pela forma. Ele sabe o que sente. Se está trabalhando para “lapidar” a forma, está satisfeito, pois sabe que logo chegará ao ideal de forma perfeita. Se chegou, está contente pelo feito e por admirar essa forma. Grosso modo, o parnasiano não fica confuso com

seus sentimentos, no sentido de que basta alcançar concretamente o ideal de forma para cumprir seu objetivo.

Pensando pelo lado da objetividade formal, o parnasiano não sofre tanto o desconcerto dos sentimentos e do mundo. Nesse sentido, pode-se dizer que a poesia parnasiana é alienada em relação aos sofrimentos do mundo, se comparada com a camoniana. Alcançar o ideal é algo que facilita a vida sentimental na medida em que alivia o sofrimento de não poder alcançá-lo. Não se pode negar que o parnasianismo tem poemas sentimentais, mas associa as emoções à metrificação com frequência¹⁰.

Sendo assim, Albano poderia ter desprezado essa poesia por considerá-la muito ingênua quanto ao ideal e por não ter a profundidade “espiritual” dos sentimentos do eu-lírico camoniano. Todo o eu está exposto na lírica de Camões, pois o poeta confessa seus sentimentos mais complexos e interiores. O eu na poesia parnasiana divide espaço com o ideal objetivo e alcançável. Propõe-se que esse seja um dos motivos para Albano considerá-la inferior, menos complexa do que o universo sentimental de Camões.

O “tamanho” desse universo sentimental do eu-lírico camoniano é algo que causa estranhamento no leitor, por causa do sentimentalismo incomum e do fato de que os problemas sentimentais nunca são resolvidos, gerando uma angústia também incomum. O caso parnasiano é diferente: o estranhamento vem pelo louvor à linguagem erudita e pelo poder que os parnasianos têm em alcançar o seu ideal. Não é no louvor à “escultura” que Albano encontrava beleza, mas na expressão de sentimentos complexos.

Essa discussão pode se direcionar para o âmbito estilístico também, no que se refere às escolhas vocabulares. No entanto, cabe a este artigo apenas dizer que as diferenças entre o léxico parnasiano e o camoniano têm a ver com o universo semântico de que tratam. A lírica camoniana é composta prioritariamente pelo léxico referente a temas como amor e desconcerto, enquanto o parnasiano escolhe vocábulos eruditos que talvez deem um aspecto “duro” à poesia, quando se referem a seu ideal de “escultura”.

Quanto aos recursos formais, optou-se por escandir a poesia de A. de Oliveira para representar o parnasianismo. A forma de Camões e a de A. de Oliveira apresentaram grandes diferenças. Fez-se uma escansão de 25 sonetos de Camões e 25 de Oliveira, no livro “Sonetos e poemas” (1885), através do *Aoidos*. Observou-se, nesse *corpus*, a frequência de processos de acomodação silábica, de certos esquemas rítmicos, bem como o tamanho dos versos dos dois poetas. Quanto aos processos acomodativos:

Tabela 3 – Relação comparativa da quantidade dos processos de acomodação silábica em 25 sonetos de Camões e 25 sonetos de Alberto de Oliveira.

Processos de acomodação	Camões	Alberto de Oliveira
Sinalefa	233	420
Elisão	81	143
Crase	35	60
Sinérese	2	20
Ectilipse	0	16
Acento	0	3
Síncope	0	3
Diérese	1	1
Aférese	2	0

Fonte: O autor.

A Tabela 3 mostra que o número de sinalefas e elisões são drasticamente maiores em Alberto de Oliveira. A crase também mostra diferença significativa, e as sinéreses e ectilipses são maiores em Alberto de Oliveira. Uma peculiaridade do parnasiano foi o uso do “acento”, que é acentuar uma palavra que normalmente não é acentuada no discurso normal ou prosaico, como artigos indefinidos. Outra foi a síncope: elisão de um fonema no meio da palavra. Estes não apareceram em Camões.

O grande número de recursos de acomodação silábica no parnasiano pode ilustrar a tentativa de “esculturar” o poema, usando vários recursos para isso. Essas ocorrências mais numerosas em A. de Oliveira podem ser alguns “estranhos ornamentos” que o autor usou para “encobrir” a língua, como diria o eu-lírico de Albano. Nesse caso, o excesso em relação a Camões pode ter chamado a atenção de Albano. Esse excesso está distante do seu ideal de poesia; Camões foi mais econômico.

Tabela 4 – Relação comparativa da quantidade de ocorrências de esquemas rítmicos em Camões e em Alberto de Oliveira. Só foram selecionados os esquemas com frequência maior ou igual a 10 em pelo menos um dos autores, para verificar as diferenças significativas. Os números de “Esquemas rítmicos” indicam a posição das sílabas acentuadas no verso.

Esquemas rítmicos	Camões	Alberto de Oliveira
2-4-6-8-10	58	25
2-4-6-10	55	40
1-4-6-8-10	18	19
2-6-10	35	8
3-6-10	29	28
2-6-8-10	20	10
3-6-8-10	24	15
1-3-6-8-10	18	33
1-4-6-10	23	46
2-4-8-10	5	36
4-6-10	16	6
1-3-6-10	16	29
1-4-8-10	2	20
4-6-8-10	16	3

Fonte: O autor.

Conforme Devoto (1980, 1982), o ritmo é uma parte fundamental do verso. Sendo assim, o ritmo caracteriza a retórica dos versos de um poeta. As diferenças entre Camões e A. de Oliveira nesse quesito são observadas na Tabela 4: os esquemas 2-4-6-8-10, 2-4-6-10, 2-6-10, 2-6-8-10, 3-6-8-10, 4-6-10 e 4-6-8-10 são razoavelmente mais frequentes em Camões, principalmente o primeiro deles. 1-3-6-8-10, 1-4-6-10, 2-4-8-10, 1-3-6-10, 1-4-8-10 são maiores no parnasiano, que acentua mais a primeira sílaba.

A opção por acentuar a primeira sílaba do verso é característica do parnasiano em relação a Camões. Além disso, Camões raramente deixou de acentuar a sexta sílaba, enquanto A. de Oliveira o fez com frequência. Há muita diferença rítmica entre Camões e Alberto de Oliveira, representando o parnasianismo. A divergência no ritmo afasta o verso parnasiano do verso camoniano, no que diz respeito à forma e à relação entre a poética e à retórica. Esse poderia ser um motivo para a “crise” do eu-lírico de Albano.

Segundo Bosi (1977), o simbolismo surgiu como uma reação da Europa contra o materialismo burguês. Com essa expressão, o autor se refere à tradição de cultivar e sobrevalorizar a posse e o cálculo, trazida pela Revolução Industrial. O sentido materialista de vida está no cálculo e na descrição, no sentido de que a burguesia europeia cultivou o produto e a utilidade do humano acima da subjetividade (BOSI, 1977). Nessa época, o foco não estava no eu, mas no capital da sociedade materialista.

Bosi (1977) escreve que o meio literário europeu e, depois, o brasileiro reagiram contra a mentalidade da sociedade industrial tentando recuperar as ideias e os valores mais fundamentais da humanidade, que são os abstratos e universais, como “Natureza, Absoluto, Deus ou Nada” (BOSI, 1977, p. 293). Os poetas passam a falar em coisas não objetivas e não racionalistas, em oposição à mentalidade industrial. E note-se a inicial maiúscula: ela chama a atenção do leitor, dizendo que o conceito tem algo de profundo e universal.

Moisés (1969) lembra que o objetivo do simbolista era lidar com valores “Superiores”. Esses valores são de concepção abstrata e estimulam a imaginação e o fluxo de consciência. Moisés (1969) aponta que o simbolismo não seguia à risca o rigor formal do parnasiano, em muitos casos de poetas de verso livre. Mas o rigor formal não é um critério substancial para separar o parnasianismo do simbolismo, já que este apresenta a mesma preocupação formal em muitos poetas, como Cruz e Sousa.

Na verdade, a diferença está na rejeição que o simbolista tem ao academicismo e às temáticas objetivas do parnasiano, como aponta Moisés (1969). Os simbolistas realizam, “[...] através de sua arte, um projeto metafísico [...]”, embora voltem “[...] à faixa comum do ‘estilismo’ onde se encontram com os parnasianos” (MOISÉS, 1969, p. 300). O novo enfoque do simbolismo é voltar a atenção ao sujeito, e não mais ao interesse material; é conectar a subjetividade com os significados universais.

O simbolista expressa o seu eu em relação a esses valores Superiores: o eu diante da Natureza, da Desventura etc., o que coloca o sujeito num patamar elevado e importante na relação com as coisas. Naturalmente, tal expressão é “sugestiva”, seguindo a técnica da “sugestão” de Mallarmé. Os simbolistas dão só indicações do que está sendo dito, em vez de determinar um caminho óbvio de leitura. Nesse caso, a poesia simbolista toca na subjetividade do autor e também da interpretação do leitor.

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema.
A Terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,
Mas essa mesma Desventura extrema
Faz que tu'alma suplicando gema
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado
Que povoas o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco...

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco! (CRUZ E SOUSA, 2008, p. 270).

“O Assinalado” é um soneto de Cruz e Sousa. O eu-lírico está falando com alguém, que ele chama de “Tu”, que é o “Poeta”, como se vê no nono verso. A letra maiúscula em “Poeta” indica que essa palavra não faz referência a um poeta ou outro, mas à ideia de Poeta, como se fosse uma essência, que o autor caracteriza nesse poema. O simbolista prefere usar termos universais para trazer algo ideal, algo metafísico perfeito, para a subjetividade do poeta e do leitor, em vez de trazer o real concreto.

O Poeta é “louco da imortal loucura”. A loucura está associada ao delírio. Quem delira confunde a realidade com o que não é real. Ora, o poeta simbolista tem o intuito de não tratar da realidade concreta, mas do seu “projeto metafísico”. Superlativos como “mais suprema” estão ligados à tradição metafísica de refletir sobre coisas “máximas”, “maiores do que tudo”, como a ideia de Deus e a Metafísica aristotélica, que é a ciência mais suprema. A loucura do Poeta é suprema porque ele aborda valores metafísicos.

A contrapartida desses valores é a “Terra”, não necessariamente como o planeta, mas representando a realidade concreta, do patamar abaixo da metafísica. A Terra é “a negra algema” de uma alma que deseja transcender ao materialismo terreno, como é a alma simbolista, que é presa pela “extrema Desventura”. A desgraça do Poeta é algo que o enfraquece, mantendo-o preso à Terra. No entanto, a tristeza de um eu-lírico é uma grande motivação para a poesia, tradicionalmente. É o caso desse Poeta.

O Poeta acaba sendo motivado pela Desventura, já que ela “Faz com que tu'alma suplicando gema”. Gemer está associado a cantar tristemente, fazer um poema. Nesse caso, ele geme os ideais metafísicos, “suplicando” tristemente por algo superior em relação à “algema da amargura” que é a Terra. É possível notar a subjetividade do Poeta se relacionando com os assuntos metafísicos. Tal relação acaba elevando, sublimando o Poeta, que atinge seu objetivo e se torna “estrelas de ternura”.

Quando o Poeta exerce sua “imortal loucura”, ele é acolhido ternamente pelas “estrelas”, que são objetos celestiais ou superiores. Agora, o Poeta “está em casa”. Mas é necessário lembrar que o simbolista não é um idealista como Camões. Então, o Poeta “trouxe sua casa até ele”, isto é, ele alcança o nível metafísico subjetivamente, mas permanece na Terra. O simbolista traz o que é metafísico para o subjetivo humano. O Poeta é alguém especial, “Assinalado”, que “povoas o mundo” de “belezas eternas”.

A Terra é o mundo naturalmente “despovoado” de “belezas eternas”, que são os valores ideais, metafísicos. Com isso, o eu-lírico diz que o Poeta traz tais assuntos para a subjetividade humana, dando ao homem algo mais importante do que o capital e as posses, por exemplo. Ainda, a “audácia dos nervos” do Poeta garante a coragem que ele tem de se relacionar com valores metafísicos e trazê-los ao leitor, ainda que ele deva ser “louco” para isso. Esse poema trata do mote simbolista: a subjetividade metafísica.

6.1 DIVERGÊNCIAS: CAMÕES E O SIMBOLISMO

A principal diferença entre os dois está no modo de considerar o ideal. O ideal camoniano já foi introduzido antes, e o ideal simbolista está na consideração metafísica. O simbolista tem como objetivo capturar os valores Superiores e trazê-los ao homem. O simbolista “povoas” a terra de belezas metafísicas e ideais, deixando-as acessíveis ao homem. Em suma, o simbolista torna possível o contato entre ideais universais e homem; ele integra o ideal na realidade concreta da Terra através da subjetividade.

Para Camões, como se sabe, essa integração nunca é alcançada. Contudo, caberia perguntar se a tentativa de Camões de superar um ideal não é praticamente o mesmo que a subjetividade metafísica do simbolismo, afinal essas duas poéticas apresentam a relação entre o subjetivo e o metafísico. Na lírica camoniana, o ideal é o “bem” verdadeiro, e o sujeito se coloca diante dele como um ser fraco e impotente que sofre por não conseguir alcançá-lo. A subjetividade, em Camões, fica presa à realidade.

Nesse caso, a subjetividade realiza uma busca insistente pelo seu ideal e sofre em relação a ele. O eu-lírico não se integra no valor universal do bem, pois os assuntos metafísicos, na lírica camoniana, são superiores, mas no sentido de que eles não pertencem ao homem, nem mesmo subjetiva ou abstratamente. Não há como “trazer” para o homem o ideal. A natureza do ideal metafísico em Camões é ser inalcançável para o homem, e a natureza deste é estar condenado a ficar na terra e sofrendo por isso.

Como se pode perceber, o simbolista sofre por algo parecido. No poema acima, a “Desventura” é aquilo que prende o homem à terra. Há uma semelhança entre as duas poéticas: o sofrimento por não transcender ao nível metafísico. Mas o simbolista mostra que o uso da subjetividade pode contornar essa “prisão”. A solução é conectar o homem com os ideais através da subjetividade. O poeta fala

sobre os ideais, e eles despertam na consciência do leitor, e todos alcançam com a consciência o nível metafísico.

O Poeta simbolista alcança o seu objetivo de relacionar-se com o ideal, pelo menos na sua consciência. Não é o caso que ele realiza concretamente os ideais. As “belezas eternas” são contempladas, em vez de realizadas materialmente. E isso, para o simbolista, já é um objetivo conquistado. A principal diferença em relação a Camões é que o simbolista entra em contato com o ideal, enquanto o eu-lírico camoniano fica submetido à hierarquia homem-ideal, de modo que homem e ideal não se relacionem.

O desejo do eu-lírico de Camões não é simplesmente imaginar as belezas eternas, mas sim sentir os sentimentos ideais, saber as respostas ideais. Em suma, é realizar materialmente, ou sensivelmente, o seu ideal; talvez seja por essa razão que Camões sofre diante do ideal, em vez de tentar contemplá-lo com sua subjetividade. Não basta entrar em contato com o ideal, mas seria necessário realizá-lo. Para o simbolista, basta, e esse contato acaba se tornando o objetivo do sistema do simbolismo.

O parnasiano cria um ideal realizável; o simbolista atinge um ideal irrealizável através da subjetividade; o eu-lírico de Camões não admite nenhuma das opções anteriores, permanecendo no sofrimento terreno causado pela distância de um ideal irrealizável. A solução que o simbolismo encontra para a Desventura não parece que seja muito consistente, pois a solução fica no plano subjetivo e não é de fato real. Na visão do eu-lírico de Albano, o simbolista é inibido da beleza do pesar camoniano.

Este trabalho considera que esse julgamento sobre a poética simbolista é o mais abrangente em relação às poéticas camoniana e a simbolista. Pode ser isso que Albano viu como “ornamentos estranhos” à lírica camoniana. O que “falta” no simbolismo em relação à poética camoniana é o fardo de nunca poder realizar os desejos e alcançar os ideais. Camões enfrenta dúvidas, mas nunca obtém resposta convincente sobre o Amor e o Mundo, enquanto o simbolismo alcança os seus ideais através da subjetividade.

A escolha estilística do vocabulário também contribui para a diferença. O léxico simbolista reúne muitos vocábulos se referindo a valores Superiores muito distintos, como: Nada, Desventura, Vida, Poeta, Bem, Estrelas e Mal. A variedade coloca o sujeito num plano metafísico e eleva a consciência, colocando-a em contato com muitos ideais universais. De outro lado, Camões concentra sua lírica num universo lexical de palavras relacionadas ao amor e ao desconcerto, como foi percebido na seção 5.1.

A poesia simbolista é dividida entre poemas metrificados rigorosamente e poemas de versos livres. Cruz e Sousa é um dos muitos exemplos de poeta que se preocupa com a estrutura do soneto, rimas perfeitas, recursos formais em geral. O poema não metrificado tem distância clara do “antigo estilo” de Camões, o que o eu-lírico de Albano pode ter abominado. Sobre os recursos formais da poesia metrificada, eles permitem apontar algumas distinções significativas entre Camões e os simbolistas:

Tabela 5 – Relação comparativa da quantidade dos processos de acomodação silábica em 25 sonetos de Camões e 25 sonetos de Cruz e Sousa.

Processos de acomodação	Camões	Cruz e Sousa
Sinalefa	233	220
Elisão	81	99
Crase	35	34
Sinérese	2	29
Ectilipse	0	1
Síncope	0	1
Diérese	1	0
Aférese	2	0

Fonte: O autor.

A Tabela 5 relaciona os recursos formais identificados no mesmo *corpus* de Camões que foi usado anteriormente e em 25 sonetos de Cruz e Sousa, em “Últimos sonetos”. Nesse caso, as divergências significativas nos processos de acomodação são mais sutis. Elas podem ser apontadas apenas no número de elisões e sinéreses, maiores no simbolista. Não se pode negar que sejam diferenças que caracterizam a poesia de cada poeta, mas o ritmo mostra divergências mais evidentes:

Tabela 6 – Relação comparativa da quantidade de ocorrências de esquemas rítmicos em Camões e em Cruz e Sousa. Só foram selecionados os esquemas com frequência maior ou igual a 10 em pelo menos um dos autores, para verificar as diferenças significativas. Os números de “Esquemas rítmicos” indicam a posição das sílabas acentuadas no verso.

Esquemas rítmicos	Camões	Cruz e Sousa
2-4-6-8-10	58	19
2-4-6-10	55	29
1-4-6-8-10	18	19
2-6-10	35	8
3-6-10	29	38
2-6-8-10	20	12
3-6-8-10	24	6
1-3-6-8-10	18	11

1-4-6-10	23	33
2-4-8-10	5	27
4-6-10	16	17
1-3-6-10	16	19
1-4-8-10	2	30
4-6-8-10	16	12
4-8-10	2	18

Fonte: O autor.

A Tabela 6 mostra que o simbolista diverge ritmicamente de Camões de modo parecido com o parnasiano, optando pela acentuação na primeira sílaba, como em 1-4-8-10. Este esquema ainda mostra a raridade do sáfico em Camões e a frequência dele em C. e Sousa. Isso acontece em 4-8-10, que é novo em relação ao parnasiano. Camões é bem superior em 2-4-6-8-10, 2-4-6-10, 2-6-10, 2-6-8-10 e 3-6-8-10. Cruz e Sousa é significativamente maior em 3-6-10, 1-4-6-10, 2-4-8-10, 1-4-8-10 e 4-8-10.

Em suma, as diferenças rítmicas permitem tirar conclusões sobre a poesia contemporânea a Albano. A diferença do ritmo camoniano em relação ao simbolista é quase a mesma que em relação ao parnasianismo. Quanto ao ritmo e aos processos acomodativos, a retórica muda quase uniformemente do séc. XVI para os XIX e XX. A mudança é evidenciada pelas tabelas, demonstrando os “estranhos ornamentos” que Albano poderia ter identificado na poesia de seu tempo e posto em crise na sua poesia.

7 CONCLUSÕES

O objetivo deste trabalho foi encontrar as motivações do eu-lírico de Albano que o levaram a fazer uma “crise de verso”. Para isso, explicou-se o que quer dizer “crise de verso”, segundo o criador da expressão, Mallarmé. Com essa explicação, é possível perceber que o projeto poético de Albano não cria algo novo, isto é, não é uma crise exatamente como a de Mallarmé, que cria algo totalmente novo. Albano faz uma crise do verso, pois provoca uma mudança drástica no verso, mas é uma crise “ao contrário”.

Albano “renova” a poesia voltando drasticamente ao passado, ao fundador da língua poética, e até mesmo da língua falada, brasileira e portuguesa (TELES, 1976): Camões. Na sua poesia, o eu-lírico de Albano expressa a saudade de ouvir o estilo camoniano na poesia. Isso indica que o sujeito poético percebe que as poesias do seu tempo estão se distanciando de Camões e, portanto, do ideal de poesia perfeita de Albano. Este artigo procurou o que Albano viu na poesia de seu tempo e que “faltava”.

Sabendo o que está distante na poesia parnasiana e na simbolista em relação à poética camoniana, é possível saber por que o eu-lírico de Albano dedicou sua poesia ao retorno ao passado, realizando uma “crise invertida”. Tudo que se afasta de um ideal de perfeição é imperfeito, portanto este trabalho considerou que as divergências substanciais da poesia de Camões em relação às dos sécs. XIX e XX apresentadas são motivos que o eu-lírico de Albano tem para desprezar a poesia nova e retornar à antiga.

A possibilidade parnasiana de realizar concretamente o ideal; e a conexão simbolista do homem com o universo metafísico, sendo solução para poder interagir com o ideal, são algumas das maiores diferenças em relação à poética camoniana, que é baseada no sofrimento de um eu-lírico que não vê possibilidade de sequer alcançar o ideal. Além disso, a divergência formal entre a retórica simbolista e a parnasiana e a de Camões é essencial para entender a “crise do verso ao inverso”, formal e temática.

Notas

¹ Toda vez que se usar o nome de algum poeta neste trabalho, o nome estará se referindo ao sujeito poético da obra daquele autor. Essa restrição ao uso do nome é para não misturar a biografia do autor com o conteúdo de sua poesia. Se “Mallarmé”, “Albano”, “Camões”, “Alberto de Oliveira”, “Cruz e Sousa”, “fazem”, “escrevem”, “sentem”, “pensam”, isso está sempre se referindo ao eu-lírico da poesia desses poetas. Não foi dito, em todos os casos, “eu-lírico da poesia de Camões”, por exemplo, para fins de textualização e economia.

² “El verso – *la ejecución en verso* [sic] – agregará a la secuencia fónica nuevas categorías de silabeo, de acentuación, de pausas, de separación o conjunción de las unidades de sentido, innecesarias en la prosa e indispensables para el ritmo versal”.

³ Essa distinção será mantida no trabalho todo, e o termo “poesia” é usado como algo genérico que abrange poética e retórica.

⁴ É necessário lembrar, porém, que o parnasianismo não rejeita a influência de Camões, pois se inspira nesse poeta ao reagir contra a língua “[...] eivada de formas ‘bárbaras [...]’” e vendo Camões como um mestre da “[...] nobreza e correção [...]” (TELES, 1976, p. 204). Mas a racionalidade na construção parnasiana acaba rejeitando o aspecto considerado “delirante” de Albano, que se “transfigura” de Camões, em vez de só se inspirar nele.

⁵ O *Aoidos* é uma ferramenta digital de escansão de versos desenvolvida por Adiel Mittmann em parceria com o NuPILL (Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística).

⁶ Poder-se-ia argumentar que Albano está louvando a pessoa Camões e não sua poesia. Em resposta, diz-se que Albano faz alusões constantes às navegações, aos grandes feitos portugueses, ao sofrimento lírico de Camões, bem como escreve em oitavas, por exemplo. Albano associa o nome de Camões à poesia deste, portanto o valor do nome corresponde ao que Albano acha da poesia dele.

⁷ Teles (1976) aponta que justamente A. de Oliveira é um dos que não seguem a influência da poesia de Camões na poesia brasileira. No entanto, o exemplo de A. de O. é usado neste

trabalho como tentativa de melhor representar o que seria a poesia parnasiana. Evidentemente, tem-se consciência de que esse parnasiano não responde exatamente por um grupo maior de poetas parnasianos, mas ele permite uma abstração sobre o parnasianismo que é necessária para este trabalho. A mesma forma de abstração será feita com Cruz e Sousa em relação ao simbolismo.

⁸ Não confundir a descrição dentro de um contexto poético com a descrição da linguagem comum, que Mallarmé acusava como decadente. A descrição de Alberto de Oliveira continua sendo lírica. A poesia parnasiana se preocupa com a essência da poesia. Ela tomou cuidado para que não se tornasse descrição pura e, assim, virasse linguagem comum. De outro lado, a poesia que Mallarmé critica não teve esse cuidado.

⁹ Outra coisa que poderia ser pensada é: Anacreonte é um poeta da Grécia Antiga, cuja cultura era muito marcada pelo panteão divino. A remissão ao poeta grego pode lembrar a calma dos deuses do Olimpo e, nesse caso, ao trabalho cuidadoso com a poesia, até mesmo da inspiração divina, como se acreditava, que os poetas recebiam. A calma é associada ao trabalho paciente e cuidadoso da criação formal, como se viu anteriormente.

¹⁰ Um exemplo dessa associação é o poema “Versos do coração” (1895), em que A. de Oliveira escreve: “E pelo coração rola um vasto lamento / Elegíaco e rouco, assim como um tambor [...]” (OLIVEIRA, 2006, p. 21). No primeiro verso, o eu-lírico introduz o sentimento “vasto lamento”, mas o compara à poesia, em “elegíaco”, e à musicalidade, em “rouco, assim como um tambor”.

Referências

- ALBANO, J. de A. *Rimas*. Organização Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Pongetti, 1948.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CAMÕES, L. V. de. *Os Lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1980.
- CAMÕES, L. V. de. *Lírica*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1982.
- CAMPOS, A. de. Poesia, Estrutura. In: CAMPOS, H. de. et al. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 177-192.
- CRUZ E SOUSA. O Assinalado. In: _____. *Cruz e Sousa simbolista*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. p. 270.
- DEVOTO, D. Leves o alevs consideraciones sobre lo que es el verso. *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, Lyon, n. 5; p. 67-100, 1980.
- DEVOTO, D. Leves o alevs consideraciones sobre lo que es el verso (fin). *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, Lyon, n. 7, v. 1, p. 5-60, 1982.
- FARIA, D. Memórias Póstumas de Camões. Ou, o anacronismo em três tempos. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 57-72, 2008.
- LOPES, Ó.; SARAIVA, A. J. *História da literatura portuguesa*. 10. ed. Porto: Porto Editora, 1972.
- MALLARMÉ, S. Prefácio. In: CAMPOS, H. de. et al. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 151-152.

MALLARMÉ, S. Crise de verso. In: _____. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: EDUFSC, 2010. p. 157-167.

MOISÉS, M. *Simbolismo (1893-1902)*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1984.

OLIVEIRA, A. de. Vaso Grego. In: AZEVEDO, S. de. (Org.). *Parnasianismo*. São Paulo: Global, 2006. p. 13-29.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

ROUSSEAU, J. *Ensaio sobre a origem das línguas*. 4. ed. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982.

TELES, G. M. *Camões e a poesia brasileira*. 2. ed. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1976.

Para citar este artigo

MANGINI, Miguel Ângelo Andriolo. A crise do verso ao inverso. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 7, n. 2, p. 404-434, maio-ago. 2018.

O autor

Miguel Ângelo Andriolo Mangini é acadêmico do curso de Letras-Português da Universidade Federal de Santa Catarina e bolsista de iniciação científica (PIBIC) do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística.

Apoio e financiamento: CNPq.