



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

UM ESTUDO SOBRE O PARNASIANISMO FRANCÊS: THÉOPHILE GAUTIER,
LECONTE DE LISLE E JOSÉ-MARIA DE HEREDIA

Nicolas Alves Henriques

Rio de Janeiro

2022

NICOLAS ALVES HENRIQUES

UM ESTUDO SOBRE O PARNASIANISMO FRANCÊS: THÉOPHILE GAUTIER,
LECONTE DE LISLE E JOSÉ-MARIA DE HEREDIA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na
habilitação Português/Francês.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marília Santanna Villar

RIO DE JANEIRO

2022

CIP - Catalogação na Publicação

HH519e Henriques, Nicolas Alves
Um estudo sobre o parnasianismo francês:
Théophile Gautier, Leconte de Lisle e José-Maria de
Heredia / Nicolas Alves Henriques. -- Rio de
Janeiro, 2022.
58 f.

Orientadora: Marília Santanna Villar.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Francês, 2022.

1. Parnasianismo. 2. Literatura Francesa. 3.
Literatura Brasileira. 4. Literatura Comparada. I.
Villar, Marília Santanna, orient. II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

NICOLAS ALVES HENRIQUES

DRE: 117218851

UM ESTUDO SOBRE O PARNASIANISMO FRANCÊS: THÉOPHILE GAUTIER,
LECONTE DE LISLE E JOSÉ-MARIA DE HEREDIA

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na
habilitação Português/Francês.

Data de avaliação: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Marília Santanna Villar – Presidente da Banca Examinadora
Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: _____

Prof. Dr. Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina
Universidade Federal do Rio de Janeiro

NOTA: _____

MÉDIA: _____

Assinaturas dos avaliadores: _____

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise do movimento literário parnasiano, que surgiu na França na segunda metade do século XIX e que, chegado ao Brasil, tornou-se a estética poética predominante. Para isso, nossa análise será dividida em três partes. Inicialmente, será feita uma breve apresentação do Parnasianismo, em que pretendemos contextualizá-lo historicamente e evidenciar algumas de suas principais características. Em seguida, será proposto um estudo de três importantes representantes da estética parnasiana na França: Théophile Gautier, Leconte de Lisle e José-Maria de Herédia. Por fim, faremos uma pequena apresentação do parnasianismo brasileiro, estabelecendo, com isso, uma relação entre alguns de seus autores e os dados obtidos com o estudo dos autores franceses supracitados.

Palavras-chave: Parnasianismo; Literatura Francesa; Literatura Brasileira; Literatura Comparada.

RÉSUMÉ

Ce travail propose une analyse du mouvement littéraire parnassien, qui est apparu en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle et qui, lors de son arrivée au Brésil, est devenu l'esthétique poétique majoritaire. Pour autant, notre analyse sera divisée en trois parties. D'abord, on fera une courte présentation du Parnasse, dans le but de le situer historiquement et de mettre en évidence quelques-unes de ses caractéristiques principales. Ensuite, on proposera une étude de trois importants représentants de l'esthétique parnassienne en France : Théophile Gautier, Leconte de Lisle et José-Maria de Heredia. Finalement, on fera une petite présentation du Parnasse brésilien, en établissant, pour autant, une relation entre quelques-uns de ses auteurs et les données obtenues avec l'étude des auteurs français susmentionnés.

Mots-clés : Parnasse ; Littérature française ; Littérature brésilienne ; Littérature comparée.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
2. O Parnasianismo	11
3. O Parnasianismo na França.....	18
3.1. <i>Théophile Gautier</i>	18
3.2. <i>Leconte de Lisle</i>	27
3.3. <i>José-Maria de Heredia</i>	35
4. Alguns aspectos sobre o Parnasianismo no Brasil	43
5. Conclusão.....	54
6. Referências.....	56

1. Introdução

Em 2022, ano em que este trabalho é escrito, completa-se um século da realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo. Tal data nos é relevante, pois marca simbolicamente o declínio da moda parnasiana no Brasil. Com efeito, foi preciso ao Parnasianismo que chegou e chega até nós atravessar aquilo que Secchin (2003) denominou “barreira modernista” (SECCHIN, 2003, p. 138). Essa barreira acabou de certo modo moldando a visão segundo a qual aquele movimento tendeu a ser recepcionado por parte relevante da crítica brasileira posterior a 1922. Tal efeméride evidencia não somente a ascensão de um movimento importantíssimo para as nossas letras, que nos valeu, em sua dita “primeira geração”, nomes como Mário e Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, mas também a tensão entre tradição e ruptura, exemplo de um fluxo de retomadas e de oposições que, pode-se argumentar, parece ter certa regularidade na história das artes. Assim, entendemos que o ano de 2022 pode ser apreendido no âmbito literário a partir de duas perspectivas: de um lado, celebra-se o centenário de nascimento de nosso movimento modernista; de outro – e dizemo-lo figurativamente –, o “centenário de morte” de nosso movimento parnasiano. Assim, consideramos que este ano, além de ideal para pensarmos a trajetória modernista, parece também um ano propício para pensarmos aquela antiga moda poética que até 1922 imperou no Brasil (e cujas raízes, afinal, remontam à França do século XIX).

São antológicos, no Brasil, poemas como o *Vaso grego* e o *Vaso chinês*, ambos de Alberto de Oliveira, constantes em quaisquer livros didáticos ao abordarem o movimento em questão, e supostos representantes máximos daquilo que seria a poesia do período. Daí surge a fama debatível – em especial no contexto brasileiro – de que os poetas parnasianos estariam limitados a seus postos de impassíveis gramaticistas, colecionadores de medalhas antigas, de relíquias providas de sociedades mortas, isolados em suas torres de marfim e dificilmente engajados socialmente. Acontece que, como lembra Secchin (2003), “ocorreu ao parnasianismo, e bastante devido às chicotadas modernistas, o pior que pode acontecer a um estilo: ser execrado *a priori*, desligado de seu contexto” (2003, p. 137). Esqueceu-se com alguma frequência, por exemplo, de que o surgimento da poesia parnasiana (como detalharemos nas seções seguintes) deu-se em um período em que a ciência havia começado a triunfar e, em especial, em um momento de desgaste do Romantismo, de cujas características não raro os poetas parnasianos desejavam desvincular-se a todo custo. Destarte, não seria injustificado o fato de o movimento parnasiano ter assumido as características que assumiu.

Com efeito, esse distanciamento por parte dos poetas vinculados à estética parnasiana em relação à escola romântica seria, de certo modo, algo semelhante ao que se sucederia mais tarde em relação ao próprio Parnasianismo, isto é, o combate levado a cabo por parte do movimento que o procedeu.

Além disso, mesmo a crítica mais especializada apresenta não raro uma visão negativa em relação aos poetas do Parnaso. Segundo Carpeaux (2008), a perpetuação da moda parnasiana foi responsável por barrar “o caminho à poesia autêntica” (CARPEAUX, 2008, p. 1751). A “cultura da forma” intrínseca à produção parnasiana seria, afinal, aquilo que o mesmo Carpeaux (2008) denominou, imaginamos que não sem certa comicidade, “*hobby* de gente desocupada” (ibidem, p. 1751). Não o fez, contudo, sem que deixasse de conferir à afirmação uma ressalva: “*hobby* de gente desocupada, embora preocupada” (ibidem, p. 1751), e, de fato, supostamente preocupada com várias questões: a de manter certa precisão na métrica e na gramática, na escolha dos temas e, sobretudo, em manter-se impassível, coisa que, como veremos – seja por descuido ou por, enfim, as pretensões parnasianas não serem tão rígidas assim –, nem sempre aconteceu, nem na França, muito menos no Brasil.

A ideia de escolher como tema desta monografia o movimento parnasiano surge da necessidade latente que observamos de tratar de um período das literaturas francesa e brasileira atualmente pouco comentado (em parte devido ao baixo alcance que possuem atualmente as obras de seus autores), mas de grande importância para a compreensão de nossas histórias literárias. O Parnasianismo, situado tanto na França quanto no Brasil entre dois gigantes da contemporaneidade – lá, entre o Romantismo e o Simbolismo; aqui, entre o Romantismo e o Modernismo –, marca o último período de ascensão de certa tradição literária por parte de uma comunidade extensa de poetas. Em um cenário mais amplo, estudar o Parnasianismo ajuda-nos não somente a tentar compreender as problemáticas envolvidas naquele fazer poético preconizado por Lemerre, editor de *Le Parnasse contemporain*, mas também a melhor situar os movimentos que o antecederam e que o procederam – daí, também, a referência necessária no início do texto ao centenário da Semana de Arte Moderna.

Assim, por tratar-se de um trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Letras: português-francês, elegemos o movimento parnasiano francês como enfoque deste estudo, uma vez que vêm daí os primeiros nomes da poesia parnasiana. Este trabalho objetiva, portanto, propor uma análise do movimento parnasiano em geral e do movimento parnasiano francês em específico, contrapondo textos selecionados do período à crítica feita a autores representativos daquela estética literária. Para isso, pretendemos na primeira seção propor uma contextualização do movimento em questão. Em seguida, comentaremos a respeito de

três autores de grande importância para o estudo do parnasianismo francês: Théophile Gautier, Leconte de Lisle e José-Maria de Heredia, que servirão como fios condutores de nosso estudo. Além disso, julgamos natural que a literatura brasileira estivesse também presente. Por essa razão, trataremos também de, na seção seguinte, comentar brevemente a respeito do parnasianismo brasileiro, propondo paralelos entre ele e os resultados obtidos neste trabalho com o estudo do parnasianismo francês. Recorreremos, para isso, à utilização de bibliografia de autores integrantes do movimento, especialmente a partir de seus textos literários, bem como de bibliografia crítica, tanto de autores franceses quanto de autores brasileiros.

Deve constar, também, que foram atualizadas as grafias dos textos consultados que já não correspondem mais à norma vigente, sejam esses textos literários ou não. Outrossim, traduzimos as citações em língua estrangeira, com exceção, neste caso, dos textos literários, que permanecem em sua língua original. Consta, ainda, que todas as traduções feitas pelo autor deste trabalho encontram-se acompanhadas pela sinalização “tradução nossa”.

2. O Parnasianismo

O Parnasianismo foi um movimento literário do século XIX que tem suas raízes na França. Deve seu nome à coletânea poética denominada *Le Parnasse contemporain*, composta por três volumes publicados em Paris respectivamente nos anos de 1866, 1871 e 1876 pelo editor francês Alphonse Lemerre. Participaram da coletânea alguns nomes célebres da literatura francesa: Gautier, Leconte de Lisle, Heredia, Banville, Coppée, Dierx, Ménard, Mendès, Sully Prudhomme, Villiers de L'Isle-Adam, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine¹ e outros que tornariam cansativa a enumeração.

A caracterização do Parnasianismo, contudo, é difícil, sobretudo por não ter havido, nem aqui nem na França, *propriamente* uma escola parnasiana, isto é, nunca houve um manifesto ou um programa que oficializassem as ideias dos parnasianos e ao redor do qual todos pudessem unir-se na busca de um ideal comum. Diferentemente de outros movimentos literários, não aconteceu aos parnasianos de teorizarem sua estética². Houve, no entanto, textos que serviram de base para aquilo que se convencionou chamar de poesia parnasiana: os prefácios de *Mademoiselle de Maupin* e de *Émaux et camées* ou o poema *L'Art*, todos de Théophile Gautier; ou, ainda, o prefácio de *Poèmes antiques*, de Leconte de Lisle, podem ser considerados espécies de manifestos do movimento parnasiano, embora isso não se tenha dado de forma oficial. No Brasil, desempenharam papel semelhante, por exemplo, o *Profissão de fé* ou o *A um poeta* bilaqueanos. Contudo, são também resultado daquilo que se havia proposto anteriormente na França pelos próprios Gautier e Leconte de Lisle e, semelhantemente, não chegaram a tornar-se *de fato* programas daquilo que buscava a suposta escola. Justamente por isso não existe uma lista oficial dos poetas parnasianos, tal como pôde acontecer, por exemplo, com os integrantes da Pléiade, que permanece, na França, como a escola poética de referência (MORTELETTE, 2006).

¹ Os três últimos, sobretudo, são frequentemente mais associados pela crítica ao movimento simbolista do que ao parnasiano, fator que fará Carpeaux dizer, por exemplo, que Baudelaire, Mallarmé e Verlaine puderam tornar-se grandes poetas “à condition d’en sortir” (CARPEAUX, 2008, p. 1751), isto é, sob a condição de que se desvinculassem do movimento anterior. A classificação de Baudelaire como parnasiano ou simbolista, inclusive (se é que de fato é interessante propor-lhe uma classificação), chama a atenção de Tuffrau (1952a), que, ao perguntar-se se de fato Baudelaire pertenceria ao grupo dos parnasianos, responde negativamente: “Sua originalidade manda-o bastante além: ele leva a poesia a novas vias, em direção a terras inexploradas. Dificilmente um parnasiano, é já um simbolista” (TUFFRAU, 1952a, p. 1066, tradução nossa). A questão de Baudelaire, contudo, é assunto extenso e mereceria um trabalho à parte.

² Segundo as palavras de Mortelette: “Esse movimento, que se preocupou mais com a forma do que com a teoria da literatura, não produziu manifesto nem programa. Exceto pelos prefácios de Leconte de Lisle, alguns artigos seus de crítica literária e aqueles de alguns colaboradores da *Arte*, os parnasianos não teorizaram sua estética, diferentemente dos românticos e dos simbolistas. [...] Foram os próprios poetas que adotaram essa denominação [de parnasianos] e, posteriormente, reivindicaram-na.” (MORTELETTE, 2006, p. 7, tradução nossa)

Tal imprecisão na definição desse movimento levou os críticos (e mesmo seus participantes) a definirem-no das formas mais variadas. Em princípio, tratar-se-ia de um movimento de oposição àquele que o precedera, e, por isso, essencialmente antirromântico, nascido devido à urgência em combater os vícios legados pelos poetas anteriores. Durand (s.d.), por exemplo, ao falar da visão atual da crítica a respeito do período, cuja herança viu-se dilapidada pelos jovens poetas dos anos 1880, conclui que tal envelhecimento faz-nos esquecer de que a poética levada a cabo por Leconte de Lisle foi durante cerca de duas décadas uma poética de oposição – em suas palavras: “Combate feito, por um lado. Combate recebido, por outro” (DURAND, s.d., p. 1, tradução nossa). Parece ao autor que a publicação de *Émaux et camées* e *Poèmes antiques* no mesmo ano de 1853 “corresponde mais ou menos à data de caducidade do Romantismo” (ibidem, p. 2, tradução nossa).

Comenta-se com alguma frequência, por exemplo, a respeito da crítica feita por Leconte de Lisle ao poema *Jocelyn*, do romântico Lamartine:

Esse poema é a revelação completa de uma natureza espiritual que, admito-o, fere-me e irrita-me em todas as minhas fibras sensíveis. À exceção de raros trechos plenamente feitos, há nesse gemido contínuo certa ausência de virilidade e de ardor real, essa língua é tão mole, afeminada e incorreta, o verso tem tão poucos músculos, sangue e nervos que é impossível prosseguir a leitura e o estudo sem um intolerável desconforto. (LECONTE DE LISLE, 1895, p. 248, tradução nossa)

No Brasil, parece de algum modo relacionar-se à visão antirromântica por parte do poeta parnasiano uma entrevista dada por Alberto de Oliveira em março de 1927 ao diretor de *Autores e livros*, Múcio Leão. Em tal entrevista, republicada pelo mesmo Leão em uma edição de 1949 da *Autores e livros*, na seção intitulada *Ouindo o príncipe dos poetas brasileiros*, Alberto de Oliveira diz, quando perguntado a respeito da revolução modernista que havia começado a delinear-se:

Minha geração, continua Alberto de Oliveira, fez uma obra semelhante. Quando nós surgimos, trazíamos o desejo de reagir contra o romantismo, que estava em suas últimas vascas. Nossa ideia, então, era apagar de vez em nossos versos tudo quanto lembrasse, mesmo de longe, as abstrações poéticas, as melancolias dos velhos mestres, dos quais então sorriamos irreverentemente. Como acontecia na França, com os parnasianos, nós também aqui quisemos pôr em prática a teoria do célebre verso: *pas de sanglots humains dans les chants des poètes!* (sic) (OLIVEIRA apud LEÃO, 1949, p. 149)

O verso a que Alberto de Oliveira faz referência encontra-se no poema *Silence*, do parnasiano francês Catulle Mendès, cujo início transcrevemos a seguir:

Tu ne parleras pas, ô mon âme inquiète !
Rien ne révélera ton mal intérieur :

Pas de sanglots humains dans le chant du poète.

D'autres accepteront ce rôle inférieur ;
À défaut de vertu j'ai la pudeur des larmes
Et veux grincer des dents sous un masque rieur. [...] (MENDÈS, 1863, p. 57)

Apesar dos versos parecem abertamente antirromânticos, o próprio Mendès opõe-se à definição de Parnasianismo como movimento contrário ao Romantismo. Na realidade, o autor francês propõe em *La Légende du Parnasse contemporain* que o Parnasianismo seria, ao contrário, uma espécie de continuação daquilo que havia sido iniciado pelos poetas precedentes, isto é, que os parnasianos seriam o que denominou “néo-romantiques” (MENDÈS, 1883, p. 11 apud MORTELETTE, 2006, p. 8). No mesmo livro, Mendès opõe-se à definição de “impassíveis” conferida aos poetas parnasianos em 1866 pelo jornalista francês Alcide Dusolier (ibidem). Também defende que, restando fiéis a Hugo, os parnasianos “nunca foram e nunca tentaram ser inovadores” (apud ibidem, p. 30, tradução nossa). Semelhantemente, Mendès opunha-se à ideia segundo a qual o Parnasianismo constituiria uma escola literária.

Seguindo um caminho semelhante, Lemerre, editor responsável pela publicação dos três volumes de *Le Parnasse contemporain*, tenta delimitar certa caracterização para o movimento:

Continuar o Romantismo, mas misturando a ele um pouco do século dezesseis, unir Ronsard a Victor Hugo, os poetas da Pléiade àqueles de 1830, dar ao verso francês uma perfeição que ele ainda não havia conhecido [...]. Nunca entrou em seu pensamento [naquele dos poetas parnasianos] romper com os românticos, cujos versos eles faziam somente polir e suavizar. ([1887] apud ibidem, p. 9, tradução nossa).

No entanto, lembra o próprio Mortelette (2006) que, contra a ideia de um movimento parnasiano que se vincula ao Romantismo de Hugo, são frequentemente recuperados aqueles versos do poema *Silence* de Mendès, transcritos acima, bem como os que se seguem, do poema *Les Montreurs*, de Leconte de Lisle:

Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal,
Je ne te livrerai pas ma vie à tes huées. (1862 apud ibidem, p. 11)

Todavia, deve haver razões para a promoção de um Parnasianismo herdeiro do Romantismo e para a conseqüente negação de uma escola parnasiana. No primeiro caso, Mendès parece, ao mesmo tempo em que evita vincular-se a um chefe – isto é, Leconte de Lisle, frequentemente considerado o mais representativo dos parnasianos franceses –, não subordinar sua obra a moldes pré-estabelecidos: “Negar a existência de uma escola é fazer

passar a preocupação de originalidade individual antes da fidelidade a uma doutrina estética comum” (ibidem, p. 33, tradução nossa). No segundo caso, aquele de Lemerre, como sugere Joseph Retinger, apresentar uma vinculação entre o Parnasianismo e o Romantismo, movimento hegemônico na França durante o período, poderia fazer com que o Parnasianismo assumisse papel de protagonismo mais facilmente (1911 apud ibidem).

Houve também quem propusesse, por exemplo, que o Parnasianismo, ao privilegiar a descrição de países e de culturas distantes, o orientalismo, certa exotividade, voltar-se-ia a certa interioridade de cunho romântico. É justamente nesse idealismo alienado, nesse distanciamento que o poeta parnasiano inventa para si – ao volver-se para outras terras, para outras realidades que não aquela em que seu Eu efetivamente habita, apagando para isso sua própria imagem, privilegiando uma arte reveladora, afinal e paradoxalmente, de um culto do Eu –, que residiriam traços que o aproximariam da escola anterior. “O poeta é tanto mais verdadeira e largamente humano quanto mais impessoal ele é” (HEREDIA apud ibidem, p. 16, tradução nossa), dirá o próprio Heredia, quando de sua recepção na Academia Francesa. Inclusive, essa busca por terras distantes parece de fato ser um ponto em comum entre o Romantismo e o Parnasianismo. Ao tratar do movimento romântico, Moisés (2013), por exemplo, lembra:

O Oriente, com todo o seu misterioso fascínio acumulado durante séculos, atrai muita atenção, seja o Oriente Próximo, seja o Extremo Oriente. E além do gosto pelas ruínas helênicas, os românticos descobrem o encanto das velhas sociedades pré-colombianas, sobretudo na América do Norte. [...] O exotismo manter-se-á vivo ao longo do século XIX, mesmo quando a moda romântica vier a ser ultrapassada pelo cientificismo da geração realista. (MOISÉS, 2013, p. 173)

O interesse por comunidades distantes será encontrado, na França, em diversos poemas de Heredia e de Leconte de Lisle; semelhantemente, no Brasil, poemas como *Vaso chinês* e *Mahabarata* endossam tal perspectiva³. Segundo essa possível leitura – isto é, a de que a alienação parnasiana demonstraria, na realidade, uma volta por parte do poeta à sua própria interioridade, a um universo cujo criador é ele mesmo e que somente ele efetivamente tem condições de conhecê-lo, somada ao fato de que ele se vale de certa objetividade poética de cunho cientificista, em voga graças à difusão de correntes positivistas nos meios eruditos durante a segunda metade do século XIX – poder-se-ia defender a existência do “casamento impossível entre o idealismo romântico e o positivismo estético” (MORTELETTE, 2006, p. 16).

³ Trataremos mais detalhadamente a respeito desse tópico adiante, na seção 4.

É possível propor também, aliás, uma vinculação entre os movimentos parnasiano e o realista, não tanto por suas temáticas – a ausência de engajamento social, a alienação por parte da produção literária de questões morais e políticas preconizada pela teoria da arte pela arte e, conseqüentemente, pelo Parnasianismo, parece desmentir qualquer ligação mais próxima entre eles –, mas pela influência positivista que tomou conta dos meios cultos do período⁴. Tomou conta das letras, a partir de tal espírito científico, uma maior inclinação à mente do que ao sentimento. Se a preocupação social foi deixada de lado pela poesia parnasiana, a razão, a objetividade e a impessoalidade, que começavam a ganhar espaço, encontraram nela cara aliada⁵. Junta-se a isso a teoria da arte pela arte, que, por sua própria essência, tinha como desfecho natural o apego a descrições de cenas e objetos e veremos que o positivismo que tomou conta das letras francesas e brasileiras no período desembocou em dois pontos consideravelmente diversos, isto é, o par Realismo-Naturalismo na prosa e o Parnasianismo no verso. Isso não quer de modo algum dizer que a poesia Parnasiana seja sinônimo de poesia Realista-Naturalista. Zola, por exemplo, será um crítico do movimento conduzido por Leconte de Lisle, e dirá, fazendo referência à alienação parnasiana:

Diante da modernidade que se levanta, diante da indústria, das ciências aplicadas, da democracia e do socialismo igualitários, os poetas espantaram-se. [...] E então eles se trancaram em sua torre de marfim. Eles isolaram portas e janelas [...]. Por horror do futuro, da vida moderna, eles se atiraram no passado, na morte. (ZOLA apud MORTELETTE, 2006 p. 15)

Todavia, isso não quer dizer que em suas vidas privadas os autores parnasianos não exercessem satisfatoriamente seus papéis de cidadãos – eles somente não acreditavam que convinha à poesia, retrato do Belo, envolver-se com tais imbróglis. Sabe-se, por exemplo, que, no Brasil, Olavo Bilac tinha uma vida pública bastante ativa, tanto como jornalista quanto, na prosa literária, como cronista. Envolveu-se, por exemplo, na busca do alistamento militar obrigatório, e acompanhou de perto as reformas urbanísticas de Pereira Passos (SECCHIN, 2018), que alteraram a fisionomia do centro carioca no começo do século XX. O próprio Alberto de Oliveira também traz em sua produção poética preocupações sociais em

⁴ Braunschvig (1955), por exemplo, sobre a relação entre Parnasianismo e Realismo dirá que os dois possuíam a “mesma pretensão à objetividade, mesmo método de observação minuciosa, mesmo processo de expressão direta, mesma filosofia pessimista da vida, mesma concepção puramente estética da literatura. [...] Elas foram uma e outra manifestações paralelas da influência do positivismo na literatura”. (BRAUNSCHVIG, 1955, p. 4)

⁵ Peixoto (2010), a respeito disso, dirá que: “Razão, objetividade, impessoalidade, elementos essenciais e inerentes à filosofia de Comte são, na verdade, dados comuns à ciência e à arte desse momento parnasiano-positivista. No Brasil, o crítico Sílvio Romero detectou sintomas de uma poesia que se iniciava buscando eliminar as excessivas lamúrias do Romantismo”. (PEIXOTO, 2010, p. 108)

poemas como *A fumaça da fábrica* e *O Paraíba*⁶. Na França, Leconte de Lisle participou durante a Revolução de 1848 a favor da emancipação dos negros nas antigas colônias francesas (HILMY, 1970). Também Mendès e Rincard, editores de *Revue fantaisiste* e de *Revue du progrès*, foram encarcerados em Sainte-Pélagie devido à censura (MORTELETTE, 2006). Em outras palavras, havia uma suposta alienação política nos versos (e, por vezes, nem mesmo nos versos), mas há de se saber separar as coisas.

Machado de Assis, ao contrário de Zola, mostrou-se simpático ao movimento, a tal ponto de tecer numerosos elogios a *Meridionais*, de Alberto de Oliveira (obra posteriormente integrada à primeira série de poesias do autor), de cuja introdução foi responsável:

Os versos do nosso poeta são trabalhados com perfeição. Os defeitos, que os há, não são obra do descuido; ele pertence a uma geração que não peca por esse lado. Nasce, — ora de um momento não propício, — ora do requinte mesmo do labor; coisa esta que já um velho poeta da nossa língua denunciava, e não era o primeiro, com esta comparação: “o muito mimo empece a planta”. [...] O poeta saiu principalmente à caça de belos versos, e trouxe-os, argentinos e sonoros, um troféu de sonetos. [...] Uns e outros aí estão. Se alguma vez, e rara, a ação descrita parecer que desmente da estrita verdade, ou não trazer toda a nitidez precisa, podeis descontar essa lacuna na impressão geral do livro, que ainda vos fica muito; fica-vos um largo saldo de artista e de poeta, — poeta e artista dos melhores da atual geração. (ASSIS apud OLIVEIRA, 1912, p. 73-74).

Mais tarde, contudo, como sói acontecer na literatura, o Parnasianismo iniciou seu declínio. Na França, vários dos poetas que se voltaram contra a estética parnasiana haviam integrado, eles próprios, o grupo dos contribuintes de *Le Parnasse contemporain*. Sendo afastados pelo júri responsável pela seleção do terceiro volume, no entanto, Verlaine, Cros⁷ e Mallarmé puderam, desprendidos do Parnaso, dar feição nova às suas poesias (DURAND, s.d.), o que posteriormente originaria a escola simbolista. A debilidade do movimento verificar-se-ia com o fracasso de um quarto volume de *Le Parnasse contemporain*, que havia sido originalmente previsto por Lemerre entre 1893 e 1896 (ibidem). No entanto, o distanciamento entre parnasianos e simbolistas não parece ter sido, na França, tão radical quanto se pode pensar. Além de muitos deles terem tido uma origem comum — posto que participaram conjuntamente das edições de Lemerre —, mesmo após a dissolução de *Le Parnasse contemporain* vários puderam continuar seus trabalhos de forma conjunta:

Banville pôde influenciar Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e vários simbolistas. [...] Os poetas da nova geração vieram procurar no salão de Herédia um ensino que completasse as lições que recebiam na rua de

⁶ Poemas de que trataremos mais especificamente na seção 4.

⁷ Charles Cros, que também chegou a publicar em *Le Parnasse contemporain*.

Roma⁸. Após a morte de Mallarmé, transmitiram o título de Príncipe dos poetas a Dierx⁹. Várias de suas revistas [dos simbolistas] acolheram poemas de Leconte de Lisle, de Heredia, de Banville, de Dierx e de Mendès. Temas parnasianos reapareceram em suas obras. Os dois movimentos foram bem mais próximos do que o conflito de gerações e a luta por reconhecimento poderiam fazer pensar. No exterior, onde as rivalidades literárias franco-francesas não têm a mesma acuidade, eles são encarados de forma conjunta ao invés de separadamente. (MORTELETTE, 2006, p. 32, tradução nossa)

Não erra o crítico francês ao estimar que no exterior Parnasianismo e Simbolismo são encarados conjuntamente. Ao menos no Brasil, pode-se dizer que a dimensão que ganhou o Parnasianismo pôde quase esmagar nosso movimento simbolista¹⁰. O grande opositor do grupo de Bilac foi, não o Simbolismo, mas o Modernismo. Sobretudo dele vieram as críticas direcionadas aos poetas do movimento parnasiano, e muitas das concepções que temos hoje a respeito dele, seja dentro ou fora da academia, tendem a ser influenciadas pela crítica modernista. Após esta apresentação do Parnasianismo e de alguns de seus representantes, trataremos nas seções seguintes dos estilos mais pessoais dos três autores que propomos analisar: Théophile Gautier, José-Maria de Heredia e Leconte de Lisle. Proporemos, outrossim, um paralelo entre as feições assumidas pelo movimento parnasiano na França e no Brasil.

⁸ Onde residia Mallarmé.

⁹ Léon Dierx, poeta parnasiano. Leconte de Lisle também havia recebido anteriormente tal título.

¹⁰ A respeito disso trataremos mais detalhadamente na seção 4.

3. O Parnasianismo na França

Neste trabalho, propomos a apresentação do parnasianismo francês a partir da leitura e análise de textos selecionados de três de seus mais importantes nomes: Théophile Gautier, Leconte de Lisle e José-Maria de Heredia. Com Gautier exploraremos um ponto-chave da estética parnasiana: a ideia da arte pela arte, ou *l'art pour l'art* (de que Gautier é frequentemente considerado precursor), bem como a consequente impassibilidade que ela implica. Posteriormente, apresentaremos o orientalismo parnasiano, cujo maior representante possivelmente se encontra na figura de Leconte de Lisle. Finalmente, com Heredia, proporemos uma análise de um Parnasianismo já tardio e fortemente relacionado às características poéticas observadas nos dois poetas anteriores.

3.1. Théophile Gautier

A concepção da arte pela arte, ou *l'art pour l'art*, constitui uma das propriedades essenciais da estética parnasiana. A partir dela surge o fetichismo por parte dos poetas do período pelo descritivismo, o que desemboca não raro na detalhada apresentação de cenas e objetos. Da arte pela arte surge também a alienação parnasiana em relação aos problemas da sociedade: uma vez que a poesia não tem outra função senão a retratação do Belo, ela não pode pretender engajar-se social ou politicamente.

Antes das publicações de *Le Parnasse contemporain*, as principais características que seriam adotadas pelos poetas que participaram daquela coletânea já se anunciavam na figura de Gautier, cuja produção engloba também significativa quantidade de obras em prosa¹¹. Não é relevante ao Parnaso somente seu livro *Émaux et camées*, uma reunião de poemas publicada em 1853 – como dito na seção anterior, mesmo ano do importante *Poèmes Antiques* de Leconte de Lisle e, por conseguinte, treze anos antes da publicação do primeiro volume de *Le Parnasse contemporain* –, mas também o prefácio do romance *Mademoiselle de Maupin*, de 1835. O prefácio, pode-se dizer, é uma espécie de embrião daquilo que adotariam como filosofia poética os autores do Parnaso. Gautier, inspirado na boemia literária do período, cujos membros haviam decidido dedicar-se inteiramente ao seu amor pela arte, sem levar em conta a moral, a sociedade ou a política (MORTELETTE, 2006), começava a empilhar as primeiras pedras em que posteriormente fincar-se-ia o que se convencionou denominar

¹¹ Famosas são suas novelas fantásticas, dentre as quais podemos destacar, por exemplo, a comentada *Le Pied de momie*.

Parnasianismo. No prefácio do romance, espécie de “manifesto dessa arte que se quer pura” (PEIXOTO, 2010, p. 108), evidencia-se já aquele que acabou se tornando talvez o maior mantra daquela estética: a concepção da arte pela arte:

Nada do que é belo é indispensável à vida. [...] O que é verdadeiramente belo não serve para nada; tudo que é útil é feio, porque é a expressão de uma necessidade, e as necessidades do homem são ignóbeis e repugnantes como sua pobre e uniforme natureza. O lugar mais útil em qualquer casa são as latrinas. (In: GERSHMAN; WHITWORTH, 1971, p. 159 apud PEIXOTO, 2010, p. 108)

Está aí o cerne do *l'art pour l'art*: a arte não deve ser feita visando a um fim. Ela se torna, desta forma, uma espécie de mimese pela mimese: o poeta não raro se perde na representação de cenas ou de objetos, como se o poema fosse efetivamente uma espécie de pintura, altamente descritivo; além disso, não visar a valor prático algum. Segundo tal perspectiva, a arte deveria começar e terminar em si mesma: ela não se confunde em momento algum com os objetos que se amontoam nas casas, como as “latrinas”, e, por extensão, com a vida política; conseqüentemente, também não é obrigação do escritor tornar a arte um meio para o engajamento social.

Julga-se igualmente relevante o prefácio de *Émaux et camées*, em que se manifesta, não só o *l'art pour l'art*, mas também a ideia de que o poeta tem de ser necessariamente impassível em relação às coisas que o cercam; assim, criador e obra de certa maneira equivalem-se: a arte não serve para descrever o furacão que chicoteava as janelas fechadas da casa do poeta; nem ele, ao que tudo indica, usá-la-ia com essa finalidade. Verdade é que fora em meio ao furacão, e sem se importar muito com ele (coisa bastante significativa para a compreensão daquilo que seria o poeta parnasiano), que Gautier compusera seu *Émaux et camées*. Segue o prefácio:

Pendant les guerres de l'empire,
Goethe, au bruit du canon brutal,
Fit le Divan Occidental,
Fraîche oasis où l'art respire.

Pour Nisami quittant Shakespeare,
Il se parfuma de çantal,
Et sur un mètre oriental,
Nota le chant qu'Hudhud soupire.

Comme Goethe sur son divan
À Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées,

Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*. (GAUTIER, 1923, p. 1-2)

Soneto de construção interessante e pouco usual: composto por versos octossílabos, em detrimento dos decassílabos e alexandrinos tradicionais. O poeta também cultivara eficazmente a chave de ouro: é inevitável notar, no terceto final, que todo ele fora composto visando ao derradeiro: “Moi, j'ai fait *Émaux et camées*”, espécie de frase de efeito. Costume parnasiano, o soneto fora, possivelmente, construído todo ao redor daquele único verso, o que se justifica visto tratar-se do poema escolhido como prefácio do livro. Além disso, trata-se de um texto repleto de referências que exigem do leitor certa bagagem para serem assimiladas, e muito bem evidenciadas por Cavalcante:

[...] os três primeiros versos do soneto referem-se às invasões de Napoleão I no território germânico e assinalam que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), mesmo tendo ao seu redor um ambiente temerário, trabalhou na belíssima obra conhecida por *Divã Ocidental – Oriental* [...]. A obra poética foi um descanso, à moda da ‘arte pela arte’, um refúgio em meio à atmosfera truculenta da Europa, tomada pelas invasões e guerras. (CAVALCANTE, s. d., p. 184)

Argumento sustentado por Carpeaux: “Os homens lutam pela liberdade; e Goethe teimava em achar isso sem importância, considerando mais importante a solução de certos problemas de zoologia” (CARPEAUX, 1987, p. 1394 apud CAVALCANTE, s. d., p. 184). Desta forma, é a esse Goethe que Gautier pretende equiparar-se. Ele bem diz, nos dois tercetos, que assim como Goethe “se isolou” das coisas, indo “desfolhar” as rosas de Hafiz¹², também ele, sem “se proteger do furacão”, compôs *Émaux et camées*. Aí se molda a figura do poeta impassível pretendida pelos parnasianos, que busca a fuga, a proteção sobretudo na arte, como se, junto dela, nenhum dos perigos que o cercam pudesse efetivamente abalá-lo.

Pode-se dizer, inclusive, que a ideia de um poeta impassível é o produto natural de uma arte que se quer autossuficiente, isto é, de uma arte cujo fim reside nela mesma. Contudo, parece extremamente difícil seguir à risca tal preceito estético: qualquer alusão interessada a um momento histórico ou a uma situação política, por exemplo, ou qualquer contato mais próximo entre o eu lírico e o leitor ou entre o eu lírico e seu correspondente, se não feito com atenção, acarretariam a perda de uma suposta objetividade, o que conferiria ao poema determinada finalidade. Se isso se confirmasse, seria possível concluir que a busca pela impassibilidade falhou e que o preceito da arte pela arte não pôde ser atingido.

Outro poema de Gautier que apresenta grande relevância para a estética parnasiana é seu *L'Art*, texto com que fecha *Émaux et camées*. Nele, o eu lírico exalta o trabalho do poeta

¹² Referência ao poeta persa. Conferir o texto de Cavalcante (s. d.).

(mais especificamente, daquele que seria o poeta parnasiano), comparando-o àquele desempenhado pelo escultor e pelo pintor. Destaco-o na íntegra:

Oui, l'œuvre sort plus belle
D'une façon au travail
Rebelle,
Vers, marbre, onyx, émail.

Point de contraintes fausses !
Mais que pour marcher droit
Tu chausses,
Muse, un cothurne étroit.

Fi du rythme commode,
Comme un soulier trop grand,
Du mode
Que tout pied quitte et prend !

Statuaire, repousse
L'argile que pétrit
Le pouce
Quand flotte ailleurs l'esprit,

Lutte avec le carrare,
Avec le paros dur
Et rare,
Gardiens du contour pur ;

Emprunte à Syracuse
Son bronze où fermement
S'accuse
Le trait fier et charmant ;

D'une main délicate
Poursuis dans un filon
D'agate
Le profil d'Apollon.

Peintre, fuis l'aquarelle,
Et fixe la couleur
Trop frêle
Au four de l'émailleur.

Fais les sirènes bleues,
Tordant de cent façons
Leurs queues,
Les monstres des blasons,

Dans son nimbe trilobe
La Vierge et son Jésus,
Le globe
Avec la croix dessus.

Tout passe. – L'art robuste
Seul a l'éternité.
Le buste
Survit à la cité.

Fit la médaille austère

Que trouve un laboureur
Sous terre
Révèle un empereur.

Les dieux eux-mêmes meurent,
Mais les vers souverains
Demeurent
Plus forts que les airains.

Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant ! (GAUTIER, 1923, p. 187-189)

Interessante o fato de o eu lírico equiparar, logo na primeira estrofe, o mármore, o ônix, o esmalte e o verso: o último estaria para o poeta, com efeito, como a pedra está para o escultor e o esmalte, para o esmaltador. Nas estrofes seguintes, em grande parte com versos no imperativo, como que direcionadas aos futuros poetas, tal comparação fica ainda mais evidente: o eu lírico, que se refere ao poeta por “estatuário”, pede-lhe para empurrar a argila que o “polegar” amassa no momento em que o pensamento (“l’esprit”) encontra-se “flutuando”; na estrofe seguinte, semelhantemente, pede-lhe para “lutar” com o mármore (“le carrare”) raro de Paros, guardião do “contorno puro”. Em seguida, recupera o bronze de Siracusa, e pede, também, para que o poeta, em um filão de ágata, persiga com uma “mão delicada” o perfil de Apolo. Deve-se atentar, a partir da leitura desses trechos, à visão manual que o eu lírico associa ao trabalho do poeta: ele *deve* trabalhar como faz o escultor, isto é, com o polegar, com as mãos, em uma espécie de “luta” com o material: a argila, o mármore, o bronze, o filão de ágata, o verso. É um artesão da palavra.

De forma parecida, dessa vez referindo-se ao poeta por “peintre”, pede-lhe para que deixe de lado a aquarela: é necessário, na realidade, para conferir cor às cenas retratadas, fazer como o esmaltador, que a fixa em um material mais rijo, isto é, nas joias, nas pedras, e também de maneira mais robusta, tendo como auxiliar o fogo.

Além disso, percebe-se que o eu lírico recorre, para demonstrar sua concepção a respeito do labor do poeta, a tempos passados, não somente pelas seguidas menções a elementos da Antiguidade Clássica, como o mármore de Paros, o bronze de Siracusa ou Apolo, mas também, nas nona e décima estrofes, pela referência aos monstros mitológicos (as sereias, as figuras dos brasões) e a figuras bíblicas (Jesus e Maria). Tal aspecto é relevante, pois, como veremos nas seções posteriores, os poetas parnasianos voltaram-se frequentemente a cenas e acontecimentos longínquos, tanto geográfica quanto temporalmente, mas não necessariamente – apesar de esta ser a tendência geral – à Antiguidade Clássica.

Adiante, o poeta defende a eternidade dessa poesia que se pretende rígida e fria, marmórea: somente “a arte robusta tem a eternidade”: o busto é mais duradouro do que a cidade. Dirá após, no penúltimo parágrafo, inclusive, que mesmo os deuses morrem, diferentemente dos versos soberanos, isto é, dos versos do poeta-escultor, do poeta-esmaltador, que permanecem mais fortes do que o bronze. Parece recuperar a conhecida ode horaciana, em que, após afirmar ter feito um monumento mais perene do que o bronze, o eu lírico pede à musa Melpómene para que o coroe com o louro:

Exegi monumentum aere perennius,
 Regalique situ pyramidum altius:
 Quod non imber edax, non Aquilo impotens
 Possit diruere, aut innumerabilis
 Annorum series, et fuga temporum.
 [...] Sume superbiam
 Quaesitam meritis, et mihi Delphicâ
 Lauro cinge volens, Melpomene, comam. (HORACE, 1821, p. 352)¹³

Em seguida, o eu lírico gautieriano finaliza o poema, mais uma vez empregando o imperativo, pedindo àquele que o lê para que “esculpa, lime e cinzele”, em consonância com a visão manual a respeito do trabalho poético formulada no início do texto, e, recuperando a ideia de um “pensamento flutuante” presente na quarta estrofe, finaliza o texto com o pedido para que o poeta sele-o no bloco resistente: “Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant !”.

De fato, a relevância do poema *L'Art* é tamanha que não nos pareceria exagero defini-lo como uma espécie de arte poética parnasiana, manual imperativo a ser seguido pelos futuros poetas, e a referência a povos antigos, o fascínio pela pedra e a ideia de um poeta escultor são questões que acompanharão o ideário daquele movimento, tanto na França quanto no Brasil, e que serão intimamente seguidos por seus autores mais ortodoxos. Tal qual a um pintor, a um esmaltador ou a um escultor, a imagem é aquilo que prevalece nessa poesia: daí surgem os poemas descritivos, em consonância com a ideia da arte pela arte, da mimese pela mimese, e com a busca pela impassibilidade, pela robustez, pela objetividade e pela impessoalidade.

Natural supor também que o fascínio pela pedra, bem como a busca constante pelo par objetividade-impassibilidade, desembocariam em outra aspiração bastante significativa: o apreço à forma, o apego à língua culta, à gramática impecável, bem como à admiração pelos

¹³ Assim consta na tradução francesa de Campenon e de Després: “Je viens de l'achever ce monument plus durable que le bronze, plus élevé que ces pyramides, somptueux ouvrages des rois, monument que ne saurait ébranler l'Aquilon, que la pluie, cet élément rongeur, ne saurait miner, que la suite des temps et les siècles sans nombre ne sauraient détruire. [...] Muse, prends les sentiments de fierté qui te conviennent, et viens en souriant couronner ma tête des lauriers du Pinde.” (ibidem, p. 353)

renascentistas e pelos poetas clássicos. Devemos lembrar-nos do valoroso elogio feito a Bocage por Castilho – cujo tratado foi repetidamente lido por nossos parnasianos –, citado, inclusive, naquele feito por Bilac e Guimarães Passos¹⁴; semelhantemente, do apreço que demonstram por Camões esses dois últimos em seu tratado de versificação¹⁵; ou, ainda, na França, das referências feitas na coletânea poética *Les Trophées*, de Heredia, aos mestres da Pléiade, Du Bellay e Ronsard¹⁶, para contentarmo-nos com alguns exemplos.

Émaux et camées é, destarte, uma reunião de poemas altamente plásticos, com extensiva preocupação formal, encarnações desse ideal poético que o supracitado trecho de *Mademoiselle de Maupin* e os poemas *Préface* e *L'Art* preconizavam. Não à toa encontramos nesse livro uma seção com dois poemas intitulada *Étude de mains*, em que o eu lírico descreve, primeiro, a escultura em gesso da mão de uma mulher; em seguida, a mão do poeta assassino Lacenaire. Alguns versos desses poemas parecem relevantes, por personificarem a pretensão descritivista e impessoal que o movimento preconizava. No primeiro, há a inquietação do eu lírico ao perguntar-se se aquela representação de mão, recuperando Aspásia e Cleópatra, seria de uma cortesã ou de uma rainha:

Chez un sculpteur, moulée en plâtre,
J'ai vu l'autre jour une main
D'Aspasie ou de Cléopatre,
Pur fragment d'un chef-d'œuvre humain ; [...]. (GAUTIER, 1923, p. 11).

E continua, descrevendo-a:

Dans l'éclat de la pâleur mate
Elle étalait sur le velours
Son élégance délicate
Et ses doigts fins aux anneaux lourds.

Une cambrure florentine,
Avec un bel air de fierté,
Faisait, en ligne serpentine,
Onduler son pouce écarté. [...] (ibidem, p. 12).

No entanto, na última estrofe, deixa escapar uma espécie de proto-sentimento ao deparar-se com as linhas que foram esculpidas na palma daquela mão petrificada:

On voit tout cela dans les lignes
De cette paume, livre blanc

¹⁴ Castilho dirá que: “Bocage (estamos de perfeito acordo) de todos os nossos metrificadores o mais delicioso, e o que mais se deve, quanto ao metro, inculcar aos principiantes como carta de guia [...]” (CASTILHO apud BILAC; PASSOS, 1905, p. 43)

¹⁵ A respeito de Camões, Bilac e Guimarães Passos dirão que foi um poeta que pôde immortalizar “a sua terra e a sua gente, nas estrofes geniais de *Os Lusíadas*” (BILAC; PASSOS, 1905, p. 7); adiante, qualificado pelos dois como o “maior poeta épico das línguas novilatinas” (ibidem, p. 86)

¹⁶ De que trataremos mais especificamente na seção 3.3.

Où Vénus a tracé des signes
Que l'amour ne lit qu'en tremblant. (ibidem, p. 13)

No segundo poema, é a vez da mão de Lacenaire, que o eu lírico observa e descreve, não sem parecer culpar-se, graças a uma “curiosidade depravada” (ibidem, p. 16, tradução nossa):

En même temps molle et féroce,
Sa forme a pour l'observateur
Je ne sais quelle grâce atroce,
La grâce du gladiateur ! (ibidem, p. 17)

Logo adiante, em mais um exemplo de plasticidade poética, em que a descrição mostra-se como fim da função literária, vêm na seção intitulada *Variations sur le Carnaval de Venise* também as descrições do carnaval da cidade italiana, dando lugar inclusive às tradicionais personagens da *Commedia Dell'Arte*:

Venise pour le bal s'habille [...]

Arlequin nègre par son masque,
Serpent par ses milles couleurs,
Rosse d'une note fantasque
Cassandre son souffre-douleurs.

Battant de l'aile avec sa manche
Comme un pingouin sur un écueil,
Le blanc Pierrot, par une blanche,
Passe la tête et cligne l'œil.

Le docteur bolonais rabâche
Avec la basse aux sons traînés ;
Polichinelle, qui se fâche,
Se trouve une croche pour nez. [...] (ibidem, p. 27-8)

A título de exemplo, parece também relevante o poema *Odelette anacréontique*. Nele, ao tratar do amor, o eu lírico parece a princípio romper com a ideia parnasiana de impassibilidade. Contudo, tal ato falho deve ter sido contornado, pois o que constrange a mulher amada é justamente a exacerbação do amor por parte do poeta. Seu amor, como uma “colomba inquieta”, diz-lhe, “assusta-se e parte ao menor barulho”: diz-lhe que sua paixão foge quando a seguem. Pede-lhe, então, a fim de que sua paixão – isto é, a colomba – desça a seu encontro, para que o poeta seja mudo como o Hermes de mármore. Desta forma, o amor do eu lírico feminino cederá ao poeta, e seu bico rosado se embriagará com o beijo do artista. Tal poema é interessante justamente por conciliar o lirismo tradicional do fazer poético à ideia de uma arte robusta e fria, cujo fim encontra-se em si própria, e que é, como vimos, cara a

Gautier: é justamente a pedra que atrai a mulher amada, e não a meiguice sentimental quicá encontrada nos poetas anteriores. Poema relativamente curto, segue transcrito na íntegra:

Pour que je t'aime, ô mon poète,
Ne fais pas fuir par trop d'ardeur
Mon amour, colombe inquiète,
Au ciel rose de la pudeur.

L'oiseau qui marche dans l'allée
S'effraye et part au moindre bruit ;
Ma passion est chose ailée
Et s'envole quand on la suit.

Muet comme l'Hermès de marbre.
Sous la charmille pose-toi ;
Tu verras bientôt de son arbre
L'oiseau descendre sans effroi.

Tes tempes sentiront près d'elles,
Avec des souffles de fraîcheur,
Une palpitation d'ailes
Dans un tourbillon de blancheur,

Et la colombe apprivoisée
Sur ton épaule s'abattrà,
Et son bec à pointe rosée
De ton baiser s'enivrera. (ibidem, p. 93-94)

Acreditamos que essa pequena seleção da obra poética de Gautier, além de demonstrar as pretensões do movimento parnasiano, responda positivamente a uma segunda intenção do autor, que é a de fazer com que cada poema fosse, ele mesmo, para além da suposta impassibilidade e indiferença marmórea no desenvolvimento da temática tratada, uma espécie de joia, breve e bela, a ser guardada pelo leitor – como, aliás, prevê o próprio título *Esmalte e camafeus*. Nas palavras do próprio Gautier:

O título, *Émaux et Camées*, exprime o projeto de tratar, sob forma restrita, temas breves, seja aplicando brilhantes cores esmaltadas sobre placas de ouro ou cobre, seja usando a roda de gravador de pedras finas sobre a ágata, a coralina ou o ônix. Cada peça deveria ser um medalhão a engastar na cobertura de um porta-joias ou um anel, qualquer coisa que lembrasse medalhas antigas que se veem nos ateliês de pintores e escultores. (GAUTIER apud MOISÉS, 2016, p. 232)

No que concerne à métrica dos poemas de *Émaux et camées* – à exceção de *L'Art*, que apresenta uma forma mais característica –, deve surpreender ao leitor o uso já pontuado do octossílabo, visto que a tendência parnasiana era a adoção do decassílabo ou – inclusive com mais frequência, especialmente em língua francesa – do alexandrino. Aí, no entanto, parece residir uma característica própria a Gautier, que não será sempre cultivada pelos poetas que foram influenciados por sua estética: Leconte de Lisle, Heredia, Baudelaire...

Sobre o uso do verso de oito sílabas pelo autor, o texto de Tuffrau (1952a) dirá o seguinte:

Ele acaba no quarteto de oito sílabas, repetido tantas vezes quanto o exigisse o assunto: nessa forma estreita e precisa, ele é mestre. Ele sempre a utilizou com gosto e sucesso: com ela, compôs (com exceção de duas peças) toda sua coletânea *Émaux et Camées*. (TUFFRAU, 1952a, p. 966, tradução nossa)

Todavia, ressaltamos que não passou o projeto poético gautieriano sem críticas. Carpeaux (2008), por exemplo, a respeito do abandono por parte de Gautier do colete vermelho usado na estreia da peça de Hugo (de quem era apoiador) no momento daquilo que ficou conhecido como Batalha de Hernani, dirá:

Não será de todo impossível gostar de certas poesias de *Emaux et Camées*. Gautier, renunciando ao barulho revolucionário, ficou poeta menor, capaz de sugerir comoventes evocações românticas, como em *Le Château du souvenir*, e esboçar despreziosos quadros de genre, como *Fumée*. Mas o corpo do volume consiste numa vasta coleção de pedras preciosas e semipreciosas [...]. (CARPEAUX, 2008, p. 1752)

Ainda assim, apesar da visão pouco favorável de Carpeaux a respeito da obra do poeta francês, pode-se dizer que com Théophile Gautier estamos, possivelmente, diante do primeiro grande poeta parnasiano. Após, outros nomes de algum modo vinculados ao movimento ganhariam igual ou maior relevância: Leconte de Lisle, Heredia ou, ainda, Baudelaire – esse que, aliás, dedicou seu *Les Fleurs du mal* a Gautier, ao “poeta impecável”, “perfeito mágico das letras francesas” (BAUDELAIRE, 1947, p. 5, tradução nossa). Mas Gautier permanece sendo, seguramente, uma das personagens incontornáveis para o estudo das origens do movimento parnasiano.

Além disso, ressaltamos que, em consonância com o que foi dito no início da seção, a obra de Gautier não se limita à poesia, e seus trabalhos em prosa também constituem, mesmo que não tão intimamente relacionados ao movimento parnasiano (que é essencialmente poético), relevante tema de estudo.

3.2. *Leconte de Lisle*

Leconte de Lisle, comumente referido como o chefe do movimento parnasiano francês, “o maior poeta do Parnasse” (CARPEAUX, 2008, p. 1758), nasceu fora da França Metropolitana, nos trópicos, na ilha de Reunião, próxima à costa da África. Tal fator, aliás, não deve surpreender tanto: o nascimento de Léon Dierx no mesmo local parece relacionar-se também, desde já, com o fascínio que o Parnasianismo demonstrou pelas culturas longínquas.

Também José-Maria de Heredia, como pode entregar o nome, nasceu longe do continente Europeu, na ilha de Cuba.

O fato de Leconte de Lisle ter nascido em território ultramarino, por sinal, foi motivo de comentários por parte de seus colegas. Baudelaire, por exemplo, declarou em determinado momento sua antipatia literária em relação aos *créoles*, brancos nascidos nas antigas colônias tropicais pertencentes à França, em um texto no qual comentava a respeito da obra do poeta reunionense:

Perguntei-me frequentemente, sem ser capaz de responder-me, por que os *créoles* não traziam, em geral, a seus trabalhos literários, nenhuma originalidade, nenhuma forma de concepção ou de expressão. [...] A própria fragilidade, a graça de suas formas físicas, seus olhos de veludo que observam sem examinar [...], tudo o que há frequentemente neles de encantador denuncia-os como inimigos do trabalho e do pensamento. A languidez, a gentileza, uma faculdade natural de imitação que eles inclusive compartilham com os negros, e que quase sempre dá a um poeta *créole*, qualquer que seja sua distinção, certo ar provinciano, eis o que nós podemos observar geralmente nos melhores deles. (BAUDELAIRE, 1885, p. 386, tradução nossa)

Não o fez, contudo, sem abrir uma exceção a Leconte de Lisle:

M. Leconte de Lisle é a primeira e única exceção que encontrei. [...] Se descrições, muito bem feitas, muito inebriantes para não terem sido moldadas nas lembranças de infância, não revelassem por vezes ao olho do crítico a origem do poeta, seria impossível descobrir que ele veio ao mundo em uma daquelas ilhas vulcânicas e perfumadas, onde a alma humana, molemente embalada por todas as voluptuosidades da atmosfera, desaprende todo dia o exercício do pensamento. Sua própria personalidade física é uma negação à ideia habitual que se tem de um *créole*. (ibidem, p. 386-387, tradução nossa)

Semelhantemente, declarou o pintor francês Louis Cario que Lisle, “*créole* de nascença, não o era de espírito” (HILMY, 1970, p. 31, tradução nossa).

Sua origem reunionense, com efeito, influenciou-o certamente na composição de suas poesias: “Ele terá toda a sua vida a nostalgia de seu ardente sol equatorial, da paisagem colorida, verdejante, de uma vegetação maravilhosa” (ibidem, p. 26, tradução nossa). Certamente devem tê-lo marcado as viagens feitas à África do Sul, onde viu pela primeira vez uma pantera, e ao Senegal, onde visitou um comércio de animais selvagens (ibidem). Leconte de Lisle também esteve na Índia, onde pôde familiarizar-se com as paisagens e com as religiões do Oriente (ibidem). O interesse pela fauna e pela flora tropicais, bem como por civilizações distantes e pouco conhecidas, certamente devem muito a essas viagens.

Contudo, o orientalismo não era, já naquela época, algo novo na literatura. Massaud Moisés (2013), como consta na citação da seção 2, lembra que o orientalismo seria uma das características empregadas já pelos autores românticos que seria preservada pela geração

seguinte¹⁷. A influência de *Les Orientales*, de Victor Hugo, por sinal, é latente, a ponto de, apesar da posição de combate existente durante bom tempo por parte dos poetas parnasianos em relação ao Romantismo, como defendido por alguns autores¹⁸, a respeito daquela obra ter declarado Leconte de Lisle, no momento de sua recepção na Academia Francesa: “Aqueles belos versos, tão novos e tão radiantes, foram, para toda a geração seguinte, uma revelação da verdadeira Poesia” (apud *ibidem*, p. 39, tradução nossa).

No entanto, tal elogio do mestre parnasiano destoava do tom empregado contra os românticos no prefácio de *Poèmes antiques*, que, assim como o prefácio de *Mademoiselle de Maupin* ou o *L’Art* gautieriano, serviu como uma espécie de referência para o estudo da estética parnasiana:

Este livro é uma reunião de estudos, um retorno calculado a formas negligenciadas ou pouco conhecidas. As emoções pessoais deixaram neles somente poucos traços; as paixões e os fatos contemporâneos não aparecem. [...] De outro lado, por mais vivas que sejam as paixões políticas deste tempo, elas pertencem ao mundo da ação; o trabalho especulativo lhes é estranho. Isso explica a impessoalidade e a neutralidade desses estudos. (LECONTE DE LISLE, 1895, p. 213, tradução nossa)

Em seguida, preconiza a união da arte e da ciência:

A arte e a ciência, por muito tempo separadas em consequência dos esforços divergentes da inteligência, devem, portanto, tender a unir-se estreitamente, se não, a confundir-se. Um foi a revelação primitiva do ideal contido na natureza exterior; o outro foi o estudo racional da exposição luminosa. (*ibidem*, p. 219, tradução nossa)

O poeta Leconte de Lisle age, com efeito, como verdadeiro “arqueólogo”, pesquisando culturas estrangeiras, descrevendo suas descobertas e atentando-se frequentemente, na busca pela clareza, ao uso mais objetivo e racional da linguagem. O orientalismo, quando misturado à estética parnasiana, confere, por exemplo, poemas de temática indiana, árabe, egípcia, retratando personagens cujos nomes pode estranhar o leitor ocidental não especializado em tais assuntos. Em *L’Arc de Civa*, por exemplo, Leconte de Lisle recupera um canto do épico indiano Ramayana. No poema, o rei Daçaratha, buscando um sucessor ao trono, envia seu segundo filho, Lakçmana, na busca do irmão Rama, que havia sido exilado. Diferentemente daquilo que acontece no épico, é Bharata que vai buscar Rama, não Lakçmana, que, no texto original, havia também sido exilado (*ibidem*). Leconte de Lisle não reproduz, portanto, o

¹⁷ Na verdade, recorda-se que mesmo em época bastante anterior ao ápice do Romantismo já se manifestava na França o interesse por temas orientais, como, por exemplo, na obra *Lettres Persanes*, de Montesquieu, publicadas na primeira metade do século XVIII.

¹⁸ Conferir a seção 2.

canto do Ramayana; ao contrário: apropria-se de suas personagens para propor uma nova versão.

O poema começa com a descrição do rei Daçaratha, sem transmitir os acontecimentos anteriores que fizeram com que Rama fosse exilado:

Le vieux Daçaratha, sur son siège d'érable,
Depuis trois jours entiers, depuis trois longues nuits,
Immobile, l'œil cave et lourd d'amers ennuis,
Courbe sa tête vénérable. (LECONTE DE LISLE, 1939, p. 30)

Pouco adiante, em um acesso de tristeza, Daçaratha pede em prantos para que Lakçmana se levante, prepare dois cavalos e parta em busca do irmão:

Le vieux Roi dit : – Je meurs de chagrin consume.
Qu'on appelle Rama, mon fils plein de courage ! –
Tous se taisent. Les pleurs inondent son visage.
Il dit : – O mon fils bien aimé !

Lève-toi, Lakçmana ! Atelle deux cavales
Au char de guerre, et prends ton arc et ton carquois.
Va ! Parcours les cités, les montagens, les bois,
Au bruit éclatant de cymbales. (ibidem, p. 30-31)

Durante a busca, Lakçmana depara-se com um Rakças, demônio em hindu (HILMY, 1970). Encontra-o, contudo, o habilidoso Rama, e combate o demônio para salvar o irmão. Pede-lhe em seguida Lakçmana, após comunicar-lhe a respeito da situação de Daçaratha, para que o irmão volte à cidade:

Salut, mon frère aîné, toi qui n'as point d'égal !
O purificateur des forêts ascétiques,
Daçaratha, courbé sous les ans fatidiques,
Gémit sur son siège royal.

Les larmes dans les yeux, il ne dort ni ne mange
La pâleur de la mort couvre son noble front.
Il t'appelle : ses pleurs ont lavé ton affront,
Mon frère, et sa douleur te venge. –

Rama lui dit : – J'irai. [...] (LECONTE DE LISLE, 1939, p. 33-34)

O rei, após o retorno dos dois, pede a Rama para que torça o arco de ouro que o deus Civa havia-lhe dado, a fim de que prove ser digno de casar-se com Sita. Naturalmente, Rama cumpre a missão e, assim, Leconte de Lisle finaliza o poema com o pedido de Daçaratha a Rama para que se case com Sita:

Sois mon fils. – Et l'Époux immortel de Sita,
Grâce aux Dieux incarnés qui protègent les justes,
Plein de gloire, revit ses demeures augustes
Et le vieux roi Daçaratha. (ibidem, p. 35)

Em *Le Désert*, poema altamente descritivo e de temática árabe, Leconte de Lisle volta-se à exposição de cenas árabes. Nele, pergunta-se o eu lírico quais pensamentos embalam o sono do beduíno quando, após haver prendido ao tronco da tamareira seu jumento esquelético, adormece à sombra da árvore, em volta da qual jaz um fruto morto: se o oásis distante em que se colorem os figos, se o estreito vale em que sua tribo acampa ou se a fonte cujas águas havia bebido:

Quand le Bédouin qui va de l'Horeb en Syrie
 Lie au tronc du dattier sa cavale amaigrie,
 Et, sous l'ombre poudreuse où sèche le fruit mort,
 Dans son rude manteau s'enveloppe et s'endort,
 Revoit-il, faisant trêve aux ardentes fatigues,
 La lointaine oasis où rougissent les figues,
 Et l'étroite vallée où campe sa tribu,
 Et la source courante où ses lèvres ont bu,
 Et les brebis bêlant, et les bœufs à leurs crèches,
 Et les femmes causant près des citernes fraîches,
 Ou, sur le sable, en rond, les chameliers assis,
 Aux lueurs de la lune écoutant les récits ? (LECONTE DE LISLE, 1941, p. 144)

Não: o próprio eu lírico dá-se a resposta. Sonha o homem, na verdade, com o cavalo Buraque, responsável por, segundo a tradição islâmica, transportar Maomé de Meca a Jerusalém. Em seu pensamento, o cavalo leva-o aos relinchos em direção aos céus: lá ele encontra as virgens, e grita, e deseja pressionar sua “visão divina” contra o peito, tomá-la em seus braços. Acorda o rapaz, contudo, com o grito do chacal, e vê-se em meio ao silêncio e, sobre si, tem somente a imensidão do céu:

Non, par delà le cours des heures éphémères,
 Son âme est en voyage au pays des chimères.
 Il rêve qu'Alborak, le cheval glorieux,
 L'emporte en hennissant dans la hauteur des cieux ;
 Il tressaille, et croit voir, par les nuits enflammées,
 Les filles de Djennet à ses côtés pâmées.
 De leurs cheveux plus noirs que la nuit de l'enfer
 Monte un âcre parfum qui lui brûle la chair ;
 Il crie, il veut saisir, presser sur sa poitrine,
 Entre ses bras tendus, sa vision divine.
 Mais sur la dune au loin le chacal a hurlé,
 Sa cavale piétine, et son rêve est troublé ;
 Plus de Djennet, partout la flamme et le silence,
 Et le grand ciel cuivré sur l'étendue immense ! (ibidem, p. 143-144).

A fórmula da arte pela arte, preconizada por Gautier, parece, foi seguida à risca. Aqui, o descritivismo parnasiano junta-se ao orientalismo lecontiano. A ascensão de Buraque aos céus quebra a monotonia anterior e a imagem das virgens traz certa vivacidade ao poema, em oposição à estaticidade regular dos poemas do período. Esse momento de alívio, contudo, é

cortado bruscamente, e parecem quase sufocantes os dois versos finais: o que restam após o sonho do beduíno são somente a chama, o silêncio e o grande céu acobreado sobre a extensão imensa da paisagem, do deserto. O poema, é verdade, demonstra a emoção do beduíno que, ao deparar-se com a visão das virgens, chega inclusive a gritar. Contudo, o poeta, salvo no momento em que se pergunta qual seria a visão que tem o homem adormecido e na exclamação do último verso, pode-se dizer, quase desaparece: não é sobre ele o poema; antes, sobre o beduíno; ainda antes, em concomitância com uma possível visão cientificista, “arqueológica” da poesia parnasiana, sobre o deserto e sobre as práticas e a religião de sua população – Leconte de Lisle, como fica evidente, interessava-se pelo estudo de diversas religiões –, posto que o surgimento do rapaz no poema não parece mais do que um pretexto para recuperar o interesse que causa, na gélida e cinzenta Paris do século XIX, o ambiente do deserto e das práticas de seus habitantes: a tamareira, o jumento esquelético, o fruto morto que é secado pelo clima extremo, a esperança de um oásis, a areia sobre a qual se sentam os camelos e as crenças religiosas de sua população.

Em *Paysage polaire*, o poeta também se dedica à descrição de uma paisagem; desta vez, contudo, à oposição do deserto, surge o frio extremo do ártico. A imobilidade e o silêncio – constante nas poesias descritivas parnasianas, que, como que para privilegiar a criação visual do leitor, tendem a afastar do poema quaisquer evidências sonoras –, acentuados pelo emprego dos adjetivos “morto”, “imenso”, “estéril”, são cortados somente pelo movimento e pelo som do vento pungente e violento. Devido à inclinação lecontiana pelo estudo das religiões, as figuras dos deuses antigos são novamente recuperadas. Desta vez, contudo, elas se encontram congeladas, impotentes, rendidas às intempéries do ambiente extremo. O único sinal de vida são os ursos selvagens, “embriagados”, “monstruosos”, que personificam a agressividade imaterial do ambiente em que habitam:

Un monde mort, immense écume de la mer,
Gouffre d’ombre stérile et de lueurs spectrales,
Jets de pics convulsifs étirés en spirales
Qui vont éperdument dans le brouillard amer.

Un ciel rugueux roulant par blocs, un âpre enfer
Où passent à plein vol les clameurs sépulcrales,
Les rires, les sanglots, les cris aigus, les râles
Qu’un vent sinistre arrache à son clairon de fer.

Sur les hauts caps branlants, rongés des flots voraces,
Se roidissent les Dieux brumeux des vieilles races,
Congelés dans leur rêve et leur lividité ;

Et les grands ours, blanchis par les neiges antiques,
Çà et là, balançant leurs cous épileptiques,
Ivres et monstrueux, bavent de volupté. (ibidem, p. 261)

Em *Le Vase*, o poeta dedica-se à descrição de um objeto, temática frequentemente lembrada quando se fala do movimento parnasiano, e talvez sua característica mais explorada pelos críticos e professores nos manuais de literatura. A imagem do vaso, com efeito, será inclusive reproduzida por outros autores, tanto no Brasil quanto na própria França¹⁹. Segue o início do poema:

Reçois, pasteur des boucs et des chèvres frugales,
Ce vase enduit de cire, aux deux anses égales.
Avec l'odeur du bois récemment ciselé,
Le long du bord serpente un lierre entremêlé
D'hélichryse aux fruits d'or. Une main ferme et fine
A sculpté ce beau corps de femme, oeuvre divine,
Qui, du péplos ornée et le front ceint de fleurs,
Se rit du vain amour des amants querelleurs. [...] (LECONTE DE LISLE, 1939, p. 172)

Enfim, para concluir esta breve apresentação da obra poética de Leconte de Lisle, evidencia-se mais um poema em que o exotismo e o descritivismo misturam-se. A exemplo de *L'Arc de Civa* e dos versos de cunho islâmico de *Le Désert*, em *La Genèse polynésienne* Leconte de Lisle volta-se novamente para o estudo de culturas distantes, dessa vez, a da Polinésia. O poema, como se verá, narra a criação do mundo por Ta'aroa. Segue a transcrição:

Dans le Vide éternel interrompant son rêve,
L'Être unique, le grand Taaroa se leve.
Il se leve, et regarde : il est seul, rien ne luit.
Il pousse un cri sauvage au milieu de la nuit :
Rien ne répond. Le temps, à peine né, s'écoule ;
Il n'entend que sa voix [...] (LECONTE DE LISLE, 1941, p. 46).

O próprio Ta'aroa transforma-se em universo:

Alors, Taaroa se change en univers;
Car il est la clarté, la chaleur et le germe ;
Il est le haut sommet, il est la base ferme [...]. (ibidem, p. 46)

Ta'aroa, enfim, finaliza seu trabalho e admira extasiado sua própria obra:

Tout se meut, le ciel tourne, et, dans son large lit,
L'inépuisable mer s'épanche et le remplit :
L'univers est parfait du sommet à la base.
Et devant son travail le Dieu reste en extase. (ibidem, p. 47)

¹⁹ Trataremos melhor dessa questão adiante. Vale, a título de exemplo, lembrarmos do poema *Le Vase*, de Herédia, a respeito do qual comentaremos mais detalhadamente na seção 3.3, e dos poemas *Vaso grego* e *Vaso chinês*, de Alberto de Oliveira, a que nos referiremos novamente na seção 4.

Ademais, não se precisa salientar o culto à forma conferido por Leconte de Lisle a seus poemas, posto ser um dos traços mais evidentes dos poetas vinculados ao movimento em questão. Cultivou o soneto, como em *Paysage polaire*, mas também lhe agradou a estrofe única (e por vezes bastante longa), de rimas paralelas em esquema AABB, como acontece a *Le Désert* e a *La Genèse polynésienne*. *L'Arc de Civa* foge à regra e explora os quartetos, cujos três primeiros versos são sempre alexandrinos e os dois últimos, octossílabos. É nítida a forma escultural que marcou a poesia do período. Mestre do alexandrino e de vasta produção poética, explorou formas mais diversas do que o Gautier de *Émaux et camées* e o José-Maria de Heredia de *Les Trophées*, mestre dos sonetos, autor de que falaremos na seção seguinte.

Parece considerável a observação de Tuffrau (1952a) segundo a qual a poesia de Leconte de Lisle comporia uma história das religiões: “lendas indianas, helênicas, bíblicas, polinésias, escandinavas, célticas, germânicas, cristãs, todos os deuses e todas as crenças desfilam diante de nós e se caracterizam com uma surpreendente precisão” (TUFFRAU, 1952a, p. 1062, tradução nossa). Também o autor verá nessa poesia uma união entre a arqueologia e a história, coisa, que, aliás, parece demonstrar o pensamento cientificista em voga na época. Tradutor também de importantes autores gregos, Homero, Ésquilo, Sófocles e Horácio (ibidem), o grande parnasiano expressou, contudo, pequenas parcelas de poesia lírica de tom quase romântico, como lembra Hilmy (1970), ao citar o soneto *Le Parfum impérissable*, cujo primeiro terceto é transcrito a seguir:

Puisque par la blessure ouverte de mon cœur
 Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur,
 Inexprimable amour, qui m'enflammait pour elle ! (LECONTE DE LISLE,
 1943, p. 70)

No entanto, a visão geral de Leconte de Lisle permanece justamente aquela: a de um poeta que cultivava elevado apreço pela forma poética, poeta translúcido, que se esconde em cenas e acontecimentos que lhe são alheios e que ocorrem em mundos distantes. Ele é largamente considerado o maior dos parnasianos, chefe do movimento e autor dos versos mais perfeitos, dos que melhor corresponderam àquilo que a escola, se existiu, se propôs. Em alguma medida, um estudo mais aprofundado do Parnasianismo parece demonstrar que Leconte de Lisle e o próprio movimento de alguma forma confundem-se, e não é possível tratar daquele período literário sem considerar o poeta reunionense e sua obra com todas as suas particulares: o nascimento longe da Europa, sua condição de *créole*, o interesse aguçado pelas religiões e pelas mitologias pouco conhecidas, a tendência pela inutilidade artística, isto

é, pela arte pela arte, e o fetiche pelo orientalismo. A visão de Carpeaux (2008) é relevante e parece um bom modo de concluir esta seção:

É poesia retórica, sem alma nem música; mas é preciso admitir que os simbolistas detestavam igualmente, na poesia de Leconte de Lisle, a precisão do metro e a precisão do pensamento. Leconte de Lisle é daqueles poetas parnasianos aos quais o inimigo mais feroz da escola não pode chamar de imbecis. (CARPEAUX, 2008, p. 1759)

3.3. José-Maria de Heredia

Heredia, poeta de origem cubana de expressão francesa, representa de certo modo a persistência do Parnasianismo agonizante. Publicou sua única reunião de poemas, *Les Trophées*, já em 1893, isto é, em um período que tangenciava a virada do século e às vésperas da morte de Leconte de Lisle, em 1894. Poeta-historiador, talentoso versificador, exímio sonetista, o uso dessa forma poética é predominante em sua obra. A perfeição formal valeu-lhe, possivelmente, a obra relativamente curta: “poeta pouco abundante em razão de seu amor pela perfeição que ele levou até o escrúpulo, gastou mais de trinta anos para polir sua única antologia” (BRAUNSCHVIG, 1955, p. 8). Também, em *Les Trophées* não consta a integralidade de sua obra poética: uma parte dos poemas que escreveu não aparecem na primeira edição da coletânea, por não terem “parecido realizar a perfeição que o gosto severo do poeta reclamava” (ibidem, p. 8). Com efeito, Heredia foi verdadeiro discípulo e amigo de Leconte de Lisle, e é a ele que o poeta cubano escreve o prefácio de seu livro:

Para ti, querido e ilustre amigo, teria dedicado esses *Troféus*, se o respeito de uma memória sagrada que, sei, é cara a ti também, não me tivesse proibido de inscrever um nome tão glorioso no frontispício deste livro. (HEREDIA, 1948, não paginado, tradução nossa)

A proximidade entre os dois autores é expressa logo adiante:

Esses poemas, tu os viste nascer um a um. Eles são como o elo que nos prende ao tempo já distante em que tu ensinavas aos jovens poetas, com as regras e os sutis segredos de nossa arte, o amor pela poesia pura e pela pura linguagem francesa. (ibidem, não paginado, tradução nossa)

A influência que lhe deve ter legado o mestre, estampada na tendência por temas orientais de cunho lecontiano, em que a busca por uma paisagem distante mistura-se ao estudo das religiões e das ruínas antigas, fica evidente nos três sonetos que compõem *La vision de Khèm*, de temática egípcia, constante na seção do livro denominada *L'Orient et les Tropiques*. Trata-se de uma descrição de Khèm, cidade do Egito Antigo. No primeiro soneto do grupo, o

olhar “misterioso” e “longo” das milenares esfinges, rígidas e colossais, que se alongam sobre a areia dourada do deserto e que em sua imutabilidade, acentua o poeta, “nunca abaixaram as pálpebras”, são objeto de interesse:

Les grands sphinx qui jamais n'ont baissé la paupière,
Allongés sur leur flanc que baigne un sable blond,
Poursuivent d'un regard mystérieux et long
L'élan démesuré des aiguilles de pierre. (ibidem, p. 121)

No soneto seguinte, ainda sobre a cidade egípcia, Khèm é retratada pela noite. Conhecemos os reis antigos, já mumificados. Como se tentasse simular uma pintura, para privilegiar a criação pictórica no inconsciente do leitor, o poeta parnasiano tende a acentuar o silêncio absoluto de suas cenas:

La lune sur le Nil, splendide et ronde, luit.
Et voici que s'émeut la nécropole antique
Où chaque roi, gardant la pose hiératique,
Gît sous la bandelette et le funèbre enduit. (ibidem, p. 122)

Os antigos deuses daquela civilização, como em uma espécie de trabalho sócio-histórico, também são recuperados, no primeiro, segundo e terceiro sonetos do grupo, respectivamente:

Et l'implacable Phré couvre l'Égypte entière. (ibidem, p. 121)

D'Ammon-Ra, le grand Dieu conducteur du soleil [...]. (ibidem, p. 122)

En tête, les grands dieux : Hor, Khnoum, Ptah, Neith, Hathor. (ibidem, 123)

O próprio Leconte de Lisle dedicou pelo menos dois sonetos aos estudos de temática egípcia: *Néférou-Ra*, constante em *Poèmes tragiques*²⁰ e *Le Voile d'Isis*, que, como lembra Hilmy (1970), por alguma razão não chegou a figurar junto com aquele em tal coletânea.

Semelhantemente, a mesma precisão descritiva do meio natural de *Paysage polaire* é encontrada em *Le Récif de corail*, presente na mesma seção do livro:

Le soleil sous la mer, mystérieuse aurore,
Éclaire la forêt des coraux abyssins
Qui mêle, aux profondeurs de ses tièdes bassins,
La bête épanouie et la vivante flore.

Et tout ce que le sel ou l'iode colore,
Mousse, algue chevelue, anémones, oursins,
Couvre de pourpre sombre, en somptueux dessins,
Le fond vermiculé du pâle madrépore.

²⁰ Com entrada nas referências: Leconte de Lisle. *Poèmes Tragiques*. Paris: Lemerre, 1943.

De sa splendide écaille éteignant les émaux,
Un grand poisson navigue à travers les rameaux ;
Dans l'ombre transparente indolemment il rôde ;

Et, brusquement, d'un coup de sa nageoire en feu
Il fait, par le cristal morne, immobile et bleu,
Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude. (HEREDIA, 1948, p. 130)

Tal soneto, inclusive, parece ter encontrado o gosto de parte dos leitores, não só na França, mas também no Brasil. Em época bastante posterior ao declínio do Parnasianismo, constam, na mesma edição de *Autores e livros* de 1949 em que saiu a publicação *Ouvindo o príncipe dos poetas brasileiros*, de que tratamos brevemente na seção 2, duas traduções daquele soneto para o português²¹. Poema igualmente bastante representativo, capaz de unir a

²¹ As duas traduções estão transcritas a seguir. A primeira, de Otávio Ribeiro da Cunha:

Dentro do mar o sol, misteriosa aurora,
A floresta abissal dos corais alumia,
Onde, na profundez da tépida bacia,
Junto ao animal se expande a vicejante flora.

E tudo que de sal ou iodo se colora,
O musgo, a actínia, o ouriço, a alga peluda e fria,
Em pomposo desenho a púrpura sombria,
Da madrépora crespa o alvo fundo decora.

Extinguindo o fulgor do esmalte das escamas,
Um grande peixe vai navegando indolente,
Na translúcida sombra a rondar entre as ramas.

Mas, em brusca impulsão que a barbatana escalda,
Faz correr no cristal fosco, azul e dormente,
Uma centelha de ouro e nácar e esmeralda. (HEREDIA, 1949, p. 153)

A segunda, de Carlos Sá:

Banco de Coral (Heredia)

Sob as ondas o sol, maravilhosa aurora,
Das espécies do abismo a floresta ilumina.
A vida a confundir, na vasa submarina,
Da fauna que floresce à movediça flora.

E tudo quanto o sal e quanto o iodo cora,
Alga, anêmona, ouriço, em tinta purpurina
Com desenhos sutis, na tela cristalina,
A madrépora, ao fundo, exótica, decora.

Das escamas o esmalte esplêndido apagando,
Um grande peixe passa entre os corais rondando,
E uma estera na sombra, invisível desfralda.

Mas súbito estremece e reacendendo o brilho
Da barbatana ardente, um doirado rastilho
Nas águas faz correr, de pérola e esmeralda. (ibidem, p. 153)

tendência pelo descritivismo e a inclinação por paisagens distantes, diferentes daquelas usualmente encontradas na França. Com efeito, como já se deve ter percebido, os poemas parnasianos tendem sempre à imobilidade, à estaticidade. Contudo, se no soneto lecontiano somente o vento fora capaz de cortar a mansidão da paisagem polar, no poema de Heredia papel semelhante fora desempenhado pelo nado do peixe, que deixa um estremecimento colorido atrás de si. Além disso, as descrições de paisagens naturais são possivelmente um dos melhores exemplos daquilo que pretendeu a arte pela arte. Diferentemente do descritivo *Le Désert*, em *Paysage polaire* e *Le Récif de corail* a ausência humana é sentida: é a impessoalidade em seus exemplos mais nítidos, levada ao extremo do combate em relação à poesia lírica romântica dos poetas precedentes.

Ademais, parece interessante pensar na conexão estabelecida pelos dois poetas em relação ao interesse pelas cenas tropicais. Se, por um lado, tais obras circularam na gélida e nublada Paris do novecentos – e foram capazes de alcançar leitores franceses que se identificavam com tal temática –, por outro, tanto Leconte de Lisle quanto Heredia não deixaram de, com isso, ocupar um lugar que lhes é próprio desde o nascimento: os dois, lembra-se, originários de duas ilhas acanhadas no meio dos Trópicos; uma, à beira da costa africana; a outra, no cálido Caribe, possuidoras de praias paradisíacas (possivelmente conhecidas por Heredia nos períodos em que esteve na terra natal). A origem cubana do autor é, aliás, recuperada no sétimo poema de uma seção conhecida do livro denominada *Les Conquérants*, em que o eu lírico dedica-se ao estudo do período das Navegações. Ele assim dirá, referindo-se ao conquistador espanhol:

Toi, tu fondas, orgueil du sang dont je naquis,
Dans la mer caraïbe une Carthage neuve [...]. (ibidem, p. 117).

No segundo soneto dessa seção, denominado *Jouvance*, o eu lírico recupera a figura histórica de Juan Ponce de León, explorador espanhol que veio às Américas em busca da fonte da juventude e que, afinal, tornou-se supostamente o primeiro europeu a pisar na Flórida:

Juuan (sic) Ponce de Leon, par le Diable tenté,
Déjà très vieux et plein des antiques études,
Voyant l'âge blanchir ses cheveux courts et rudes,
Prit la mer pour chercher la Source de Santé.

Sur sa belle Armada, d'un vain songe hanté,

Na mesma edição saiu também a tradução feita pelo próprio Alberto de Oliveira do conhecido poema *Le Cygne*, do parnasiano Sully Prudhomme.

Trois ans il explora les glauques solitudes,
Lorsque enfin (sic), déchirant le brouillard des Bermudes,
La Floride apparut sous un ciel enchanté. (ibidem, p. 112)

Juan Ponce de León, então, após chegar ao atual estado americano, finca a bandeira no solo e, já enfraquecido, morre:

Et le Conquistador, bénissant sa folie,
Vint planter son pennon d'une main affaiblie
Dans la terre éclatante où s'ouvrait son tombeau. (ibidem, p. 112)

Desta forma, apesar de não ter podido encontrar a fonte da juventude, o poeta revela-lhe ter sido capaz de imortalizar-se na história graças à conquista do Novo Mundo. Nota-se também de que forma a construção desse segundo terceto segue a tendência parnasiana de preservar a chave de ouro:

Vieillard, tu fus heureux, et ta fortune est telle
Que la Mort, malgré toi, fit ton rêve pus beau ;
La Gloire t'a donné la Jeunesse immortelle. (ibidem, p. 112)

Heredia também não abriu mão da descrição de objetos e, tal como no *Le Vase lecontiano*, debruçou-se no poema homônimo sobre o estudo do mesmo item decorativo. Na primeira estrofe, para recuperar a recorrente temática greco-latina, o poeta recorre ao mito de Medéia e Jasão. No vaso de marfim, a imagem das duas personagens em busca do velocino de ouro é cinzelada por uma mão “fina”, ecoando trechos do *L'Art gautieriano*, em que o poeta, o escultor, o esmaltador, com uma mão “delicada”, procura perseguir em um filão de ágata a imagem de Apolo. Em se tratando de Parnasianismo, pode-se dizer que o vaso é, na realidade, uma metáfora ao próprio poema. Em um exemplo de metalinguagem, o cinzelador, ao retratar Jasão e Medeia no vaso de marfim, termina por fazer como o poeta, que os retrata igualmente, mas dessa vez em verso, material “ligeiramente” diferente, mas dotado da mesma rigidez e da mesma propensão à eternidade. Os *enjambements* artificiais vão até a ligação do terceiro com o quarto versos, como que imitando o caráter dificilmente domável da pedra – lembremo-nos que, em última medida, a relação do poeta com o verso é a de uma luta: “lutte avec le carrare”, segundo o verso de Gautier. Tal aspecto tende a, justamente por isso, dificultar a leitura e confere um tom mais prosaico ao texto, efeito que nem sempre agrada:

L'ivoire est ciselé d'une main fine et telle
Que l'on voit les forêts de Colchide et Jason
Et Médée, aux grands yeux magiques. La toison
Repose, étincelante, au sommet d'une stèle. (ibidem, p. 25)

O poeta escultor-esmaltador gautieriano pode ser recuperado também em dois poemas – *Email*, em que o poeta revela o processo de esmaltação de uma peça:

Le four rougit ; la plaque est prête. Prends ta lampe.
Modèle le paillon qui s'irise ardemment,
Et fixe avec le feu dans le sombre pigment
La poudre étincelante où ton pinceau se trempe. (ibidem, p. 106)

E em *Rêves d'email*, poema imediatamente posterior e que trata do mesmo assunto:

Ce soir, au réduit sombre où ronfle l'athanor,
Le grand feu prisonnier de la brique rougie
Exalte son ardeur et souffle sa magie
Au cuivre que l'émail fait plus riche que l'or. (ibidem, p. 107)

Também, como dissemos anteriormente, Ronsard e Du Bellay, os importantes poetas do século dezesseis integrantes da Pléiade, igualmente cultores da forma poética, igualmente entusiastas da Antiguidade Clássica, são lembrados e admirados. Em *Sur le livre des amours de Pierre de Ronsard*, o poeta francês é retomado a partir das referências feitas pelo eu lírico às antigas paixões do renascentista, Maria, Helena e Cassandra, a quem Ronsard compôs alguns poemas. Novamente fica latente a pretensão à eternidade que a obra poética tem para Heredia e para os autores daquele período – pretensão a ser “mais perene do que o bronze”, a exemplo da ode horaciana –: é somente graças aos poemas de Ronsard que as três mulheres puderam eternizar-se. Transcrevem-se a seguir os dois tercetos do soneto:

Tout meurt. Marie, Hélène et toi, fière Cassandre,
Vos beaux corps ne seraient qu'une insensible cendre
– Les roses et les lys n'ont pas de lendemain –

Si Ronsard, sur la Seine ou sur la blonde Loire,
N'eût tressé pour vos fronts, d'une immortelle main,
Aux myrtes de l'Amour le laurier de la Gloire. (ibidem, p. 97)

Imediatamente após, vem o poema dedicado a Du Bellay, denominado *La Belle Viole*. Nele, a moça amada por Du Bellay, de nome Viole, pensa no poeta, que a deixou para explorar as ruínas romanas – Du Bellay de fato esteve em Roma, cidade que lhe valeu a célebre coletânea *Les Antiquités de Rome*²². Viole é aquela a quem Du Bellay escreveu sua reunião de sonetos *L'Olive*, que é, precisamente, o anagrama do nome real da moça (BRAUNSCHVIG, 1955). No soneto, Viole lembra-se melancolicamente de seu amor, que se encontrava então em outro país:

Accoudée au balcon d'où l'on voit le chemin

²² Com entrada nas referências: Du Bellay, Joachim. *Les Antiquités de Rome*. In: *Les Regrets, suivi de Les Antiquités de Rome et Le Songe*. Paris: Librairie Générale Française, 2002, p. 157-176.

Qui va des bords de Loire aux rives d'Italie,
Sous un pâle rameau d'olive son front plie.
La violette en fleur se fanera demain.

La viole que frôle encor sa frêle main
Charme sa solitude et sa mélancolie,
Et son rêve s'envole à celui qui l'oublie
En foulant la poussière où gît l'orgueil Romain. (HEREDIA, 1948, p. 98)

Interessante atentar-se ao fato de que nos dois poemas anteriores a impassibilidade parnasiana dá, sim, lugar ao sentimento – mesmo que ao sentimento de um terceiro, isto é, da personagem que o poema retrata, a exemplo daquilo que ocorre em *Le Désert* de Leconte de Lisle. O poeta, contudo, mantém-se firme em seu ofício de mero descritor, de mero cinzelador.

Todavia, ressaltamos que tanto Heredia quanto Leconte de Lisle são dos autores mais ortodoxos do parnasianismo francês. A literatura francesa do período, contudo, fugiu por vezes à rígida estética levada a cabo por eles. Houve, como dissemos anteriormente, poetas que participaram de *Le Parnasse contemporain*, como Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, que assumiram em suas obras características diversas àquelas de uma poesia estática e descritiva, supostamente impassível, que pretenderam os opositores do Romantismo. Heredia demonstra a persistência de um fazer poético que começava, já na época de publicação de *Les Trophées*, a esgotar-se. Um aspecto de sua obra identificado por Tuffrau (1952b) está justamente no fato de ela permanecer imota, de não inovar verdadeiramente, dando continuidade a um edifício poético que já havia começado a ser erigido em momento anterior por Gautier e por Leconte de Lisle – o que caracteriza certa continuidade pretendida pelo poeta cubano em suas criações, mas que, assumimos, não é motivo para que sua obra seja rebaixada frente àquela de autores associados, por exemplo, ao movimento simbolista ou às vanguardas do século XX. Trata-se, entretanto, da persistência de um estilo que, já em um período de prevalência da poesia simbolista, bons anos após a morte de Hugo e dos últimos suspiros efetivamente românticos, não desempenhava mais o papel de combate que, como vimos na seção 2, alguns críticos (e autores participantes do movimento, seja na França, seja no Brasil) associaram ao Parnasianismo. Destarte, sobre Heredia dirá ainda o mesmo Tuffrau (1952b): “esse mestre *ciseleur* foi bem sucedido pela perfeição de sua arte: trata-se, contudo, de uma arte que se prolonga, que não inova em nada” (ibidem, p. 1119, tradução nossa), em referência à tendência parnasiana de tratar o poeta tal como um escultor, um cinzelador das palavras e das frases.

A obra de Heredia foi publicada em um período em que já se denunciava o estremecimento de uma arte que defendia a individualidade, o cientificismo e a objetividade.

Vigny e Lamartine haviam novamente voltado à moda (ibidem). *Les Trophées* foi possivelmente o último lampejo parnasiano que conquistou na história da literatura francesa verdadeira importância antológica. No Brasil, contudo, se for interessante fazer um paralelo, o Parnasianismo teria uma sobrevida maior do que na França, em parte devido à longa vida que teve Alberto de Oliveira (CARPEAUX, 2008), dos nossos mais importantes representantes do período, morto bem depois da Semana de Arte Moderna de 1922, no ano de 1937. Na seção seguinte pretendemos justamente explorar alguns aspectos sobre o Parnasianismo no Brasil.

4. Alguns aspectos sobre o Parnasianismo no Brasil

O movimento parnasiano brasileiro demonstra a tendência estética predominante em nossa poesia desde o fim do século XIX até o início do século XX. Não está clara qual foi nossa primeira obra parnasiana. Bosi (2017) defende que tal posto pode ser ocupado pelo livro *Fanfarras*, de 1882; Moisés (2012) comenta a respeito de *Sinfonias*, de 1883, e de *Meridionais*, de 1884, de Raimundo Correia e de Alberto de Oliveira, respectivamente. Nota-se, contudo, que, nos três casos, o parnasianismo brasileiro surge quase trinta anos ou mais após a publicação de *Émaux et camées* e *Poèmes Antiques*, na França. Também quase cinco décadas após a primeira delineação da fórmula da arte pela arte por Gautier no prefácio de *Mademoiselle de Maupin*. Ainda assim, o Parnasianismo encontrou no Brasil o ambiente ideal para fincar raízes. Carpeaux (2008) assinala: “o parnasianismo brasileiro conquistou uma vitória tão completa que sobreviveu de duas gerações os movimentos análogos em outra parte” (CARPEAUX, 2008, p. 1775). Já no século XX, quando o parnasianismo francês era coisa superada, ainda surgiam poetas influenciados pela escola, como os neoparnasianos José Albano, Amadeu Amaral, Goulart de Andrade, Martins Fontes, Raul de Leoni (BOSI, 2017) e outros, em cujas obras a forma antiga seguia persistente. Tal fenômeno chama a atenção do mesmo Carpeaux: “O Neoparnasianismo é fenômeno particular da literatura brasileira. Aqui e só aqui fracassou o Simbolismo; e por isso, o movimento poético precedente sobreviveu, quando já estava extinto em toda parte do mundo” (1964, p. 247 apud ibidem, p. 249).

O Simbolismo brasileiro, com efeito, nunca se viu completamente livre da influência parnasiana. Seria necessário o Modernismo para opor-se diretamente à escola anterior. O célebre *Antífona*, dos mais famosos poemas simbolistas brasileiros, revela facilmente aquilo que Moisés (2012) denominou “contágio parnasiano”. Em determinado momento do poema, por exemplo, diz o eu lírico:

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. (SOUSA apud Moisés, 2012, p. 322)

A preocupação formal, a referência ao verso e à estrofe – ou à “Estrofe”, como consta no texto – é tradicionalmente uma característica parnasiana. A poesia formalmente perfeita, de rimas e metros incorrigíveis, estruturada rigidamente como uma peça de mármore, é igualmente um legado daquele movimento. Nossos simbolistas, ainda assim, demonstraram-se exímios sonetistas e versificadores, em um momento em que o Simbolismo francês, com nomes como Mallarmé e Rimbaud, já adotava o verso livre.

Paradoxalmente, apesar da popularidade que a ideia de um poeta objetivo e impassível alcançou nos meios literários brasileiros do fim do século XIX, pode chamar a atenção afirmações como a de Carpeaux, para quem “o parnasianismo brasileiro corresponde menos do que qualquer outro ao programa da escola” (CARPEAUX, 2008, p. 1775), ou, semelhantemente, a do crítico José Veríssimo, que disse, em época bastante anterior:

Transplantado para o Brasil, o parnasianismo francês modificou-se sensivelmente sob a ação das nossas idiossincrasias sentimentais, da nossa fácil emotividade e das tradições da nossa poesia. A impersonalidade e sobretudo a impassibilidade não vão com o nosso temperamento. (VERÍSSIMO, 1954, p. 300)

Os poetas parnasianos brasileiros, de fato, apesar de leitores atentos dos autores franceses, desviaram não raro da estética preconizada por eles. Texto frequentemente comparado ao *L'Art* de Gautier, o *Profissão de Fé* bilaqueano é um dos mais significativos e antológicos textos de nosso Parnasianismo, poema obrigatório em qualquer manual escolar sobre o movimento. Tal comparação é justa, pois a temática é a mesma – o labor do poeta –, apesar da abordagem do eu lírico bilaqueano e do eu lírico gautieriano diferirem em mais de um momento. Trata-se de um poema bastante longo – bem mais longo, inclusive, do que aquele do poeta francês. Destaco a seguir alguns trechos:

Não quero o Zeus Capitolino,
Hercúleo e belo,
Talhar no mármore divino
Com o camartelo.

Que outro – não eu! – a pedra corte
Para, brutal,
Erguer de Athene o altivo porte
Descomunal. [...]

Invejo o ourives quando escrevo:
Imito o amor
Com que ele, em ouro, o alto relevo,
Faz de uma flor.

Imito-o. E, pois, nem de Carrara
A pedra firo:
O alvo cristal, a pedra rara,
O ônix prefiro.

Por isso, corre, por servir-me,
Sobre o papel
A pena, como em prata firme
Corre o cinzel. [...]

Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima,
Como um rubim.

Quero que a estrofe cristalina,
 Dobrada ao jeito
 Do ourives, saia da oficina
 Sem um defeito: [...]

Deusa! A onda vil, que se avoluma
 De um torvo mar,
 Deixa-a crescer; e o lodo e a espuma
 Deixa-a rolar! [...]

Não morrerás, Deusa sublime!
 Do trono egrégio
 Assistirás intacta ao crime
 Do sacrilégio.

E, se morreres por ventura,
 Possa eu morrer
 Contigo, e a mesma noite escura
 Nos envolver! [...]

Que a minha dor nem a um amigo
 Inspire dó...
 Mas, ah! que eu fique só contigo,
 Contigo só! [...]

Celebrarei o teu ofício
 No altar: porém,
 Se inda é pequeno o sacrifício,
 Morra eu também!

Caia eu também, sem esperança,
 Porém tranquilo,
 Inda, ao cair, vibrando a lança,
 Em prol do Estilo! (BILAC, 1926, p. 5-10)

Tanto o *L'Art*, de que se comentou mais detidamente na seção 3.1, quanto o *Profissão de fé* são poemas nitidamente parnasianos. Neles há a busca por uma forma simétrica, a utilização de rimas ricas, de rimas raras. Mas vale a pena ressaltar que o poeta pretendido por Bilac não é o mesmo pretendido por Gautier. Mais parece, por vezes, que o poema brasileiro é uma espécie de resposta ao poema francês. Gautier bem compara, como vimos, o poeta ao pintor, cujo trabalho reside na representação, na coloração; e ao escultor, que trabalha com o material rude, pesado: o mármore. Peixoto (2010) diz inclusive que o eu lírico francês “se perde” em tal metaforização (PEIXOTO, 2010, p. 111), coisa que não ocorre no texto brasileiro. O eu lírico bilaqueano, ao contrário, contenta-se com o trabalho do ourives: “Invejo o ourives quando escrevo [...]”, buscando assim um material mais fino, menos robusto: “Não quero o Zeus Capitolino [...]”, vê-se logo na primeira estrofe, “Talhar no mármore divino [...]”; e após: “Que outro – não eu! – a pedra corte [...]”. Contrapõe-se, assim, ao poeta gautieriano, que finaliza o texto deixando mesmo a pedra robusta, isto é, o material “descomunal”, em evidência: “Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant !” E

Bilac: “O alvo cristal, a pedra rara / O ônix prefiro.” É verdade que, na primeira estrofe do poema, o próprio Gautier faz referência ao ônix – fá-lo, contudo, sem desprezar o mármore. Sobre isso, conclui Peixoto:

Enquanto Gautier prefere nitidamente o mármore e o bronze para traçar grandes painéis de cenas heroico-épicas da mitologia greco-latina, Bilac tenta se igualar ao cinzelador e ao ourives que trabalham suave e amorosamente materiais delicados. (PEIXOTO, 2010, p. 111)

Mas a impassibilidade, tão importante a Gautier, parece ter-se perdido na obra de Bilac. Na tentativa de exaltar o material e a forma, o eu lírico inclui a si mesmo como personagem indispensável à temática do poema, o que não acontece no texto francês; naquele, o poeta não faz referência a si próprio em momento algum, e, por isso, passa completamente despercebido. Tal seria a impessoalidade pretendida. No entanto, apesar de ser um poema inegavelmente parnasiano, mesmo que de um Parnasianismo *à la brésilienne*, é nítida a influência que o Eu tem no texto de Bilac. Saliento os versos “Não morrerás, Deusa sublime!” ou “Assistirás intacta ao crime [...]”, em que a arte, a arte parnasiana, a forma, é personificada como deusa impassível – mas não necessariamente imortal –, e, na tentativa de acentuar o zelo que o eu lírico dispõe na construção do poema, ele, paradoxalmente, tropeça na exaltação de seu próprio sentimento, e deixa, ele mesmo, de cultivar a pretensão parnasiana pela impessoalidade.

Por isso, parece bem significativo o poema de Bilac em um estudo comparativo entre os movimentos parnasianos brasileiro e francês: fica latente a influência de Gautier; no entanto, um estilo próprio, menos distante, menos inabalável, parece começar a ganhar forma no texto do brasileiro. Versos como “Possa eu morrer”, “Que a minha dor nem a um amigo / Inspire dó”, “Morra eu também” ou, ainda, “Caia eu também, sem esperança, / Porém tranquilo”, soltos, apartados do todo de seu *Profissão de Fé*, em nada lembrariam um poema parnasiano como aqueles comumente encontrados nas obras de um Gautier, de um Leconte de Lisle ou de um Herédia. Tal aspecto evidencia, com efeito, um traço de originalidade dos poetas brasileiros, que, sob a influência de uma poética francesa, assumiram características próprias, menos impessoais e impassíveis, como lembra Veríssimo (1954).

O mesmo Peixoto (2010) dirá, fazendo referência às características mais parnasianas do poema (as “rimas ricas”, a busca pela “beleza antiga”, os “muitas vezes artificiais *enjambements*”), que “tudo isso se encontra, no poema, de certo modo subvertido por um poeta essencialmente lírico” (PEIXOTO, 2010, p. 110). O eu lírico bilaqueano não parece estar, afinal, integralmente voltado ao Parnaso tal qual concebido na França.

Apesar dessas diferenças, contudo, chama a atenção a semelhança de alguns versos do *L'Art* e do *Profissão de Fé*, especialmente: “Sculpte, lime, cisèle”, que, propositalmente ou não, ecoa em Bilac em pelo menos dois poemas: no próprio *Profissão de Fé* (“Torce, aprimora, alteia, lima”)²³ e no também no conhecido *A um poeta* (“Trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua!”). Nos três casos, o efeito pretendido é o mesmo: evidenciar o empenho que exige o labor poético, o labor do poeta-ourives, do poeta-escultor, do poeta-esmaltador. Então, se o Parnasianismo parece ter-se alterado tendo chegado a nossas terras, talvez pelas “idiossincrasias sentimentais” de também que fala Veríssimo (1954), é verdade que alguns elementos continuamos devendo aos poetas daquele outro lado do Atlântico.

Também recuperamos nesta seção, para enriquecer as observações supracitadas de Veríssimo (1954) e de Carpeaux (2008), alguns versos da comentada *Via láctea* de Bilac. Conjunto de sonetos essencialmente líricos, chama a atenção o fato de versos como os seguintes, do sétimo poema do conjunto: “E eu penso que afinal... Não penso em nada: / Penso apenas que te amo como um louco!”, ou os dois finais do nono: “Cega: e nem vê a nova dor que trazes / À dor antiga que doía tanto” (BILAC, 1926, p. 49-51), serem compreendidos como pertencentes ao movimento parnasiano. Apartados de sua forma, isto é, do soneto, e do uso não raro artificial das chaves de ouro²⁴, há muito pouco ali de Parnasianismo – pelo menos do Parnasianismo que foi preconizado pelos autores franceses mais ortodoxos. É, de certo modo, muito mais próximo de Camões, muito mais próximo de uma tradição poética pré-parnasiana, para a qual o apreço pela forma se soma às idiossincrasias sentimentais de cada autor.

Mesmo aquele que foi longamente concebido pela crítica como o poeta mais impassível de nossos poetas impassíveis, Alberto de Oliveira, mostrou-se frequentemente menos fiel às expectativas do movimento do que poderíamos supor. Está certo que o rebuscamento descritivo de Heredia somado à sua maestria no soneto parece juntar-se brilhantemente, segundo a estética parnasiana, ao orientalismo de Leconte de Lisle no comentadíssimo poema *Vaso chinês* (em parte devido aos livros didáticos, em que habitualmente figura como um dos exemplos máximos de nossa escola parnasiana). É

²³ Fischer (2003), falando sobre esses trechos de cada poema, estabelece a mesma comparação: “‘Sculpte, lime, cisèle; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant!’ Em Bilac, quase o mesmo: ‘Torce, aprimora, alteia, lima / A frase; e, enfim, / No verso de ouro engasta a rima, / Como um Rubim’” (FISCHER, 2003, p. 71). Moisés (2016), inclusive, ao comparar o *Profissão de fé* com o *L'Art* gautieriano, diz que o poema francês “se transformaria em programa da nova corrente [...] a ponto de Olavo Bilac *praticamente o reproduzir* na sua conhecida ‘Profissão de fé’ parnasiana [...]” (MOISÉS, 2016, p. 233, grifos nossos)

²⁴ Sobre o *Via láctea* de Bilac, por exemplo, apesar de sua temática menos estritamente parnasiana, Bosi (2017) dirá: “Não é difícil apontar nesses e noutros sonetos uma estrutura intencional, toda voltada para a *chave de ouro*, que deve sustentar a impressão do fim como acorde de grande efeito [...]” (BOSI, 2017, p. 242)

possível e razoável supor que deve Alberto de Oliveira a inspiração para a composição de *Vaso chinês* à leitura do poema *Le Vase* do poeta reunionense e do poema homônimo do poeta cubano. O mesmo vale para o também conhecido *Vaso grego*. No entanto, destoam do autor em relação à escola parnasiana francesa numerosas criações poéticas. As três estrofes finais do poema *Em Santa Thereza*, por exemplo, demonstram um sentimentalismo puro:

Era a minh'alma, e era a tua,
Que o mesmo desejo unia...
Mas passou no céu a lua,
Passou da noite a magia,

Passou o sopro fagueiro,
Assomo de amor passou,
Passou dos jasmims o cheiro,
O teu – alguém o aspirou...

Brilhe o céu como brilhava,
Já lhe não acho poesia.
Ah! Se eu tornasse onde estava
Com o luar que então fazia! (OLIVEIRA, 1927, p. 69)

Semelhantemente ocorre em seu *Versos do Coração*, texto que definitivamente foge à tradição do Parnasianismo ortodoxo, apesar da metalinguagem presente na referência à criação poética:

Sabes dos versos meus quais os versos melhores?
São os que noutra dia eu fiz pensando em ti:
Amassados em fel, misturados com flores,
Trago-os no coração e nunca os escrevi. (OLIVEIRA apud AZEVEDO, s. d., p. 156)

Em relação também à suposta alienação do poeta parnasiano, que se afasta dos problemas sociais para perpetuar a arte pela arte do alto de sua torre de marfim, Cavalcanti (2008) recupera o poema *O Paraíba*. No texto, o eu lírico volta-se à descrição da paisagem brasileira:

Da serra da Bocaina até São João da Barra
Onde o Atlântico o sorve, onde o rumor bravio
Se lhe abafa da voz – monstro a levar na garra
Troncos, pedras, o que acha em seu percurso – o rio [...]. (OLIVEIRA apud Cavalcanti, 2008, p. 28)

Cavalcanti (2008), em seguida, lembra, na contramão daquilo que usualmente diz a crítica a respeito do autor, da importância que se dá no poema à narração de um problema social vivido pela população ribeirinha das margens do rio em um momento de cheia:

Entra, acobarda o medo a quantos dali medem
A cheia, e orando e ao céu levando as mãos erguidas,

Ao céu, por que a terra os bens lhes poupe e as vidas
(Maior bem no perigo) e as águas baixem, pedem. (OLIVEIRA apud
ibidem, p. 29)

Preocupação social semelhante àquela do soneto *A fumaça da fábrica*, constante na seção *Almas sofredoras*, de sua quarta série de poesias. Transcrevo dele o primeiro quarteto:

Em escuro pendão, da fábrica a fumaça
Sobe, e fala, talvez, ondeando no ar vazio;
– “Belo é o trabalho, mas a recompensa é escassa
E escasso é o pão, o lar é pobre, e há fome, e há frio... [...]”
(OLIVEIRA, 1927, p. 226)

Em *Passando*, como que tentando simular a velocidade com que chegavam até ele as paisagens vistas da janela do trem, o poeta abre mão, inclusive – para o espanto daqueles que acreditam que Alberto de Oliveira zelou durante toda sua vida pela normatividade formal parnasiana –, da regularidade métrica:

Vi de passagem, viajando
(Melhor, voando) no trem um rio
E uma árvore e um banco. E tantas cousas mais
(Tantas já tinha visto) fui olhando
Por desfastio:
Pontes, barrancos, outros rios, animais,
Ovelhas, bois, carros de bois, campinas,
Capões, ilhas perdidas na mata,
Um cruzeiro defronte,
Agora uma cascata,
Agora um riacho, agora um moinho, agora um monte; [...]. (ibidem, p. 46)

Desta forma, apesar da fama que chegou até os dias de hoje de “parnasianíssimo”, Alberto de Oliveira parece distanciar-se em mais de um momento da rigidez glacial dos grandes impassíveis franceses. Azevedo (2010) acredita que a fama foi usualmente atribuída ao poeta devido à crítica feita por Sílvio Romero: “De todos os seus companheiros, ele é o parnasiano em regra, extremado, completo, radical” (ROMERO, 1960, p. 1676 apud AZEVEDO, 2010, p. 18). A crítica atualmente não se sustenta, em especial se considerarmos que, devido à longa vida, os gostos e as expressões de Alberto de Oliveira não se mantiveram estáticos. O mesmo Azevedo (2010) atenta-se ao fato de que, em sua quarta série de poesias, o príncipe dos poetas deixou inclusive de fazer a cesura entre os dois hemistíquios, coisa que os autores franceses mais ortodoxos – ou mesmo “um poeta como Olavo Bilac” (ibidem, p. 25) – jamais fariam. Cita, para tanto, o segundo verso do soneto *Crescente de agosto*: “O ar embalsama, os cirros leva, o escuro afasta” (OLIVEIRA apud ibidem, p. 25). No caso, a segunda sílaba da palavra “cirros” invade aquilo que seria o segundo hemistíquio do

alexandrino. Destarte, a divisão do verso de doze sílabas métricas não seguiria a ordem tradicional, isto é, com dois hemistíquios de seis sílabas cada.

O próprio Alberto de Oliveira comenta na entrevista que concedeu a *Autores e livros*, em 1927, pouco antes da publicação de sua quarta série de poesias, a respeito da alcunha de “impassível” que lhe foi legada. Nela, o poeta assinala as metamorfoses que as poesias dos autores do período sofreram, quando já não se havia mais a necessidade de combater a antiga escola romântica:

E daí [da tentativa de afastar-se do Romantismo], também, o hábito que então se vulgarizou de nos chamarem de impassíveis. Eu fui particularmente vítima dessa acusação. E é muito se, lentamente, os meus acusadores se foram esquecendo de bater nessa tecla. [...] Vimos que tudo aquilo era apenas a imaginação, o sonho de uma geração impetuosa e forte. E cada um de nós, com o tempo, regressou às suas próprias emoções, à sua alma, aos seus anelos. Hoje, essa é a verdade, cada um de nós é um romântico a seu modo... (OLIVEIRA apud LEÃO, 1949, p. 149)

Há, contudo, uma autora brasileira relativamente pouco comentada hoje em dia, mas que parece ter causado certa movimentação nos meios literários brasileiros da época. Francisca Júlia tem sido definida, não raro, como o nome de nossa poesia que mais se aproximou daquilo que foi uma vez pretendido pelos mais ortodoxos parnasianos franceses. Bosi (2017), por exemplo, dirá que “talvez só ela tenha atingido sistematicamente as condições de impassibilidade que o Parnasianismo, em tese, reclamava” (BOSI, 2017, p. 244). O célebre Vicente de Carvalho definiu-a, também, como “o mais vigoroso e legítimo representante do Parnasianismo” (CARVALHO apud FISCHER, 2006, p. 134). Semelhantemente, observou com contundência Mário de Andrade na série *Mestres do passado* a negação por parte da poetisa em relação à sensibilidade e ao lirismo (ibidem). O soneto *Musa impassível I*, possivelmente seu poema mais conhecido, é dos melhores exemplos de nossa produção parnasiana mais ortodoxa. Evidenciamos, primeiro, a busca pela impassibilidade, expressa já no título; segundo, o pedido feito à musa para que ela dê ao eu lírico a forma trabalhada, a forma perfeita, o “hemistíquio d’ouro, a imagem atrativa; a rima [...]; a estrofe limpa e viva [...]”. Aí se encontram o esmero formal e a frieza marmórea constantemente associados ao movimento. Destacamos o poema:

Musa! um gesto sequer de dor ou de sincero
Luto jamais te afeie o cândido semblante!
Diante de Jó, conserva o mesmo orgulho; e diante
De um morto, o mesmo olhar e sobrecenho austero.

Em teus olhos não quero a lágrima; não quero
Em tua boca o suave e idílico descante.

Celebra ora um fantasma anguiforme de Dante,
Ora um vulto marcial de um guerreiro de Homero.

Dá-me o hemistíquio d'ouro, a imagem atrativa;
A rima, cujo som, de uma harmonia crebra,
Cante aos ouvidos d'alma; a estrofe limpa e viva;

Versos que lembrem, com seus bárbaros ruídos,
Ora o áspero rumor de um calhau que se quebra,
Ora o surdo rumor de mármore partidos. (SILVA, s.d., p. 1)

Trata-se de um texto bastante significativo para o estudo do parnasianismo brasileiro, e que, seguindo à risca as exigências da escola tal qual concebida pelos autores franceses, não se distancia em nenhum aspecto dos mais bem trabalhos poemas de Gautier, de Leconte de Lisle ou de Heredia. No texto chama a atenção também o caráter metalinguístico: o eu lírico, como dito anteriormente, pede à musa que lhe dê a forma desejada; isto é, a poetisa, enquanto pede o “hemistíquio d'ouro”, está já, ela mesma, trabalhando na construção de seus hemistíquios. O fetiche parnasiano pela pedra está igualmente presente: o desejo da poetisa é justamente que seus versos – isto é, “Versos” – lembrem o rumor “áspero” de um calhau quebrando-se, o rumor “surdo” de “mármore partidos”. O uso da vibrante simples após oclusivas em palavras como “atrativa”, “estrofe”, “lembrem”, “quebra” e “crebra”, todas concentradas nos dois últimos tercetos, parece mesmo tentar simular o som de uma pedra quebrando-se, simultaneamente violento e veloz. Além disso, o soneto pretende, se é que possível, personificar a própria impassibilidade na figura da Musa.

Constam em sua obra, também, os tradicionais poemas descritivos do movimento parnasiano. Há a descrição de paisagens naturais, altamente detalhadas, quase sempre silenciosas, de versos rigorosamente dispostos, de gramática irrepreensível, como no melhor de Leconte de Lisle e de Heredia. Chama a atenção no poema seguinte, denominado *Paisagem*, além do detalhamento irreprochável e da tradicional mudez parnasiana, o incômodo causado pelo uso excessivo e proposital dos *enjambements*:

Dorme sob o silêncio o parque. Com descanso,
Aos haustos, aspirando o finíssimo extrato
Que evapora a verdura e que deleita o olfato,
Pelas alas sem fim das árvores avanço.

Ao fundo do pomar, entre as folhas, abstrato
Em cismas, tristemente, um alvíssimo ganso
Escorrega de manso, escorrega de manso
Pelo claro cristal do límpido regato.

Nenhuma ave sequer, sobre a macia alfombra,
Pousa. Tudo deserto. Aos poucos escurece
A campina, a rechã sob a noturna sombra.

E enquanto o ganso vai, abstrato em cismas, pelas
Selvas adentro entrando, a noite desce, desce...
E espalham-se no céu camândulas de estrelas. (ibidem, p. 13-14)

Coisa rara entre nós, Francisca Júlia demonstrou em *Mahabarata* o interesse pela cultura indiana, tal qual o Leconte de Lisle de *L'Arc de Civa*. Destacamos os dois primeiros quartetos do soneto:

Abre esse grande poema onde a imaginativa
De Vyasa, num fragor ecoante de cascata,
Tantas façanhas conta e dessa estrênuo e diva
Progenie de Pandú tantas glórias relata!

Ora Kansa, a suprema encarnação do Siva,
Ora os suaves perfis de Krichna e de Virata
Perpassam, como heróis, numa onda reversiva,
Nas estrofes caudais do grande Mahabarata. (ibidem, p. 7-8)

Ressaltamos também, em relação à métrica dos sonetos anteriores, a decisão por parte de Francisca Júlia a favor do emprego do alexandrino, tão usual em francês, mas que em português costuma perder espaço para o decassílabo. Tal é, com efeito, a métrica empregada nos famosos *Vasos chinês* e *Vaso grego*, de Alberto de Oliveira, bem como nos sonetos da *Via Láctea*, de Bilac.

Todavia, seguindo o exemplo de Heredia, apesar do excepcional apuro formal – ou justamente *devido* a ele –, a obra poética de Francisca Júlia é bastante curta. Publicou de poemas apenas dois livros, *Mármore*, de 1895, e *Esfinges*, de 1903, que não chegam de fato a serem livros distintos, uma vez que o segundo não é mais do que uma edição de *Mármore* com pequenas alterações. Entretanto, a poesia brasileira, como vimos, constantemente afastada do Parnasianismo preconizado pelos autores franceses mesmo por parte de seus mais célebres representantes, Bilac e Alberto de Oliveira, encontra em Francisca Júlia uma figura importante em que se apoiar, se desejoso for conservar em português versos escritos à semelhança daqueles dos franceses mais rígidos, como os supracitados Gautier, Leconte de Lisle e Heredia. Estamos, outrossim, diante de uma das primeiras autoras a fazer sucesso em nossa literatura, o que por si só já faz valer o estudo da obra que nos legou Francisca Júlia.

Vale constar, aliás, que alguns versos parnasianos brasileiros continuam sendo aqui ecoados até hoje. Marcantes são alguns poemas de Bilac: o décimo-terceiro da *Via láctea* ou seu *Língua portuguesa*²⁵, por exemplo. Também o primeiro poema de *Velho tema*, de Vicente de Carvalho. Assim, apesar da “barreira modernista” de que fala Secchin (2003, p. 138), é improvável que o legado parnasiano desapareça totalmente de nossas letras. Não à toa o

²⁵ Dirá Carpeaux que “alguns sonetos belos de Bilac sobrevivem e sobreviverão” (CARPEAUX, 2008, p. 1776). Apesar de não citar nenhum poema em específico, a observação nos parece significativa.

mesmo Secchin (2003) observa, falando sobre a dimensão alcançada pela escola em sua época, que “o imenso sucesso do movimento deitou raízes tão fortes que, mesmo hoje, muitos consideram que poesia é sinônimo da linguagem (por vezes pomposa) de Bilac & Cia” (SECCCHIN, 2003, p. 138). Destarte, a tradição legada pelo movimento parnasiano pode não estar tão distante de nós, brasileiros, quanto poderíamos pensar.

5. Conclusão

O movimento parnasiano apresenta diversas acepções, todas igualmente problemáticas: ora considerado como opositor do Romantismo, e, por isso, cultor de certa impessoalidade; ora considerado uma continuação dele, isto é, inventor de uma espécie de Romantismo misturado a Ronsard, em que se encontraria uma maior perfeição métrica e uma maior recorrência de temas clássicos – semelhantemente, ora aparentado à dupla Realismo-Naturalismo, devido à sua tendência pelo cientificismo e pela objetividade; ora afastado desses dois devido à fuga por parte dos eu lírico parnasiano de seu próprio tempo e à sua suposta carência de engajamento político-social. Contudo, tal ausência de compromisso em relação à política e à sociedade não se confirma ao estudarmos a biografia de alguns dos representantes do movimento, bem como suas publicações não poéticas. Desta forma, falta ao Parnasianismo definição precisa, o que pode, na realidade, suscitar ainda mais o interesse e a curiosidade a respeito do tema, bem como evidenciar a necessidade que existe de estudos que contemplem a poesia do período, que é bastante volumosa e rica.

Também não parece completamente correta a concepção corrente que limita os poetas parnasianos a meros alienados impassíveis, ou gramaticistas idólatras da forma. Mesmo na França, em que o respeito a tais normas parece ter ocorrido com mais regularidade, ele não chega a tornar-se uma regra universal, e é verdade que nem todos os poemas de Gautier, de Leconte de Lisle e de Heredia chegam a afastar-se completamente da poesia de cunho subjetivo. No Brasil, tal aspecto é ainda mais evidente: tanto Bilac quanto Alberto de Oliveira veem-se mais de uma vez tomados pelas poesias de teor romântico – no sentido literal da palavra. O último abre mesmo margem em sua obra para a crítica social e para o uso de formas inovadoras, em que pôde abrir mão da regularidade métrica. Esse último aspecto, inclusive, deveria ser inimaginável em um parnasiano considerado pela crítica como um dos mais rígidos. Assim, Francisca Júlia surge como um nome importante, não somente por ser uma das primeiras poetisas de nossa literatura a alcançar certa relevância ainda em vida, mas também (coisa rara para nós) pela regularidade da impessoalidade em sua poesia, característica que soube preservar com afinco e muito bem.

Entretanto, não entendemos que o Parnasianismo deva reduzir-se a um movimento que não soube, ele mesmo, responder positivamente às próprias pretensões estéticas. Pelo contrário: assumimos que ele é, na realidade, um movimento mais aberto às idiossincrasias de cada autor do que poderíamos julgar à primeira vista, e, neste sentido, tendências menos ortodoxas das obras de Bilac ou de Alberto de Oliveira, por exemplo, não os rebaixam de

forma alguma em relação aos parnasianos franceses. Essa suposta “abertura” do Parnasianismo, com efeito, parece confirmar-se a partir do momento em que não é conferido ao movimento nenhum tipo de manifesto ou de programa, isto é, a partir do momento em que o movimento parnasiano não chega a tornar-se efetivamente uma “escola literária”, apesar de referirmo-nos a ele frequentemente de tal modo.

Devemos sublinhar, contudo, que o estudo do parnasianismo francês não se limita aos autores selecionados, e que nomes como Théodore de Banville, Catulle Mendès, François Coppée, Léon Dierx e Sully Prudhomme, bem como os amplamente conhecidos Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, também seriam muito bem-vindos em futuros trabalhos que se debrucem sobre o tema. Semelhantemente, a respeito do parnasianismo brasileiro, assinalamos que autores como Vicente de Carvalho e Raimundo Correia, em que não nos aprofundamos, merecem também, em trabalhos futuros, lugar de destaque. Desta forma, é mister dizer que, tanto do lado brasileiro quanto do lado francês, restam ainda pontos a serem debatidos e pesquisados. Por isso, o trabalho aqui realizado corresponde a uma reflexão em busca de reavaliar certos aspectos – como a presença de elementos subjetivos na poesia parnasiana e uma possível atuação social por parte de seus poetas, por exemplo – que, contudo, podem ainda ser mais amplamente analisados. Possivelmente, estudos futuros sobre o tema confirmarão a importância do impacto sociocultural que o movimento desempenhou tanto na literatura francesa quanto em nossa própria literatura.

6. Referências

AZEVEDO, Sânzio de. *Alberto de Oliveira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.

_____. *Alberto de Oliveira: Duas Efemérides*. [S.l.]: Academia Brasileira de Letras, s. d.
Disponível em: <<http://www2.academia.org.br/abl/media/RB51%20-%20PROSA2.pdf>>.
Acesso em: 10/01/2022.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*. Paris: Éditions du Panthéon, 1947.

_____. Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains. In : _____. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire, tome III*. Paris: Calmann Levy, 1885, p. 311-394.
Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9flexions_sur_quelques-uns_de_mes_contemporains>. Acesso em: 14/11/2021.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1926.

_____; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905. Disponível em:
<https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4711/1/002928_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 10/11/2021.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.

BRAUNSCHVIG, Marcel. Le Parnasse. In: _____. *La Littérature Française Contemporaine*. Paris : Librairie Armand Colin, 1955, p. 2-23.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.

CAVALCANTE, Cristovam Gomes Bruno. Émaux et Camées e Les Châtiments: duas concepções éticas na poesia do século XIX na França. *Lettres Françaises*. Araraquara, n. 19 (2), p. 179-195, 2018.

CAVALCANTI, Camillo. *Fundamentos Modernos das Poesias de Alberto de Oliveira*. 2008. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

DU BELLAY, Joachim. Les Antiquités de Rome. In: *Les Regrets, suivi de Les Antiquités de Rome et Le Songe*. Paris: Librairie Générale Française, 2002, p. 157-176.

DURAND, Pascal. *Le contre de Lisle, une poétique en combat*. Disponível em: <<https://orbi.uliege.be/bitstream/2268/220560/1/Le%20Contre%20de%20Lisle.pdf>>. Acesso em: 11/11/2021.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo Brasileiro entre Ressonância e Dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GAUTIER, Théophile. *Émaux et Camées*. Paris: Eugène Fasquelle Éditeur, 1923.

HEREDIA, José-Maria de. Duas traduções do “Recife de Coral” de Heredia. In: LEÃO, Múcio. *Autores e livros*, [s.l.], outubro de 1949, v. 10, n. 13, p. 153. Traduções de Carlos Sá e Otávio Ribeiro da Cunha.

HEREDIA, José-Maria de. *Les trophées*. Paris: Lemerre, 1948.

HILMY, Ashnadelle Amin. Camillo. *L'Orientalisme de Leconte de Lisle*. 1970. Dissertação (Mestrado em Artes) – Texas Tech University, 1970.

HORACE. Œuvres complètes. Paris: L. de Bure, 1821. Tradução de M. Campenon e de M. Després.

LEÃO, Múcio. Ouvindo o príncipe dos poetas brasileiros. In: _____. *Autores e livros*, [s.l.], outubro de 1949, v. 10, n. 13, p. 149-157.

LECONTE DE LISLE. *Derniers poèmes*. Paris: Lemerre, 1895. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Derniers_Po%C3%A8mes>. Acesso em: 14/11/2021.

_____. *Poèmes antiques*. Paris: Lemerre, 1939.

_____. *Poèmes barbares*. Paris: Lemerre, 1941.

_____. *Poèmes tragiques*. Paris: Lemerre, 1943.

MASSAUD, Moisés. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. Parnasianismo. In: _____. *História da literatura brasileira, volume II: do Realismo à Belle Époque*. São Paulo: Cultrix, 2016, p. 227-297.

_____. Romantismo. In: _____. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 163-217.

MENDÈS, Catulle. Silence. In: _____. *Philoméla*. Paris: J. Hetzel, 1863. Disponível em: <<https://fr.m.wikisource.org/wiki/Philom%C3%A9la>>. Acesso em: 13/11/2021.

MORTELETTE, Yann. *Préface*. In: _____ (orgs.). *Le Parnasse*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 8-39.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias, primeira série*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1912.

_____. *Poesias, quarta série*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1927.

PEIXOTO, Sérgio Alves. O Parnasianismo no Brasil: variações sobre um mesmo tema. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 107-117, 2010.

SECCHIN, Antônio Carlos. Algumas notas sobre o parnasianismo. In: _____. *Escritos sobre poesia e alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 135-138.

_____. Presença do Parnaso. In: _____. *Percursos da poesia brasileira do século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora UFMG, 2018, p. 111-119.

SILVA, Francisca Júlia da. *Mármore*. São Paulo: Horacio Belfort Sabino Editor, s.d.
Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4488/1/016813_COMPLETO.pdf>.
Acesso em: 10/11/2021.

TUFFRAU, Paul. Livre III, Le Naturalisme. In: LANSON, Gustave; TUFFRAU, Paul. *Histoire de La Littérature Française*. Paris: Librairie Hachette, 1952a.

_____. Livre IV, L'Époque symboliste et l'avant-guerre. In: LANSON, Gustave; TUFFRAU, Paul. *Histoire de La Littérature Française*. Paris: Librairie Hachette, 1952b.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.