



Daniele Fernanda Eckstein

OS MISTÉRIOS DA ILUSÃO: O SIMBOLISMO E A POÉTICA DE EMILIANO PERNETA

Dissertação de Mestrado em Estudos Literários e Culturais, orientada pelo Doutor José Luís Pires Laranjeira, apresentada ao Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Faculdade de Letras

**OS MISTÉRIOS DA ILUSÃO:
O SIMBOLISMO E A POÉTICA
DE EMILIANO PERNETA**

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Dissertação de Mestrado
Título	OS MISTÉRIOS DA ILUSÃO: O SIMBOLISMO E A POÉTICA DE EMILIANO PERNETA
Autor/a	Daniele Fernanda Eckstein
Orientador/a	José Luís Pires Laranjeira
Constituição do Júri	António Apolinário Caetano da Silva Lourenço, Maria Marta Dias Teixeira da Costa Anacleto, José Luís Pires Laranjeira
Área científica	Literatura Brasileira
Classificação obtida	17
Data	28 de setembro de 2015



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

A Dream Within a Dream

Take this kiss upon the brow!
And, in parting from you now,
Thus much let me avow —
You are not wrong, who deem
That my days have been a dream;
Yet if hope has flown away
In a night, or in a day,
In a vision, or in none,
Is it therefore the less gone?
All that we see or seem
Is but a dream within a dream.

I stand amid the roar
Of a surf-tormented shore,
And I hold within my hand
Grains of the golden sand —
How few! yet how they creep
Through my fingers to the deep,
While I weep — while I weep!
O God! Can I not grasp
Them with a tighter clasp?
O God! can I not save
One from the pitiless wave?
Is all that we see or seem
But a dream within a dream?

Edgar Allan Poe (1849)

Agradecimentos

Eu agradeço. Ainda que não tivesse um espaço nesta dissertação para agradecer, eu agradeceria. A gratidão é um estado de espírito que, quem já o sentiu, sabe do que estou a dizer. É com esse sentir que expresso a minha gratidão àqueles que leram e àqueles que ainda vão ler essas minhas horas de estudo, e àqueles que me ouviram dizer delas. Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Pires Laranjeira, que intuitivamente sugeriu que eu trabalhasse uma temática vinculada às minhas raízes. Agradeço todo o seu apoio e incentivo constante. No âmbito da temática da dissertação, pude fazer um estágio na França com o Prof. Dr. Michel Riaudel, a quem agradeço pela disponibilidade com que atendeu as minhas dúvidas e preocupações, indagando o meu texto para que nele aparecesse a minha voz. Agradeço de sobremaneira ao Prof. Dr. João Domingues que, de forma tão humana, ofereceu-me a possibilidade de realizar este tão importante estágio.

Agradeço o carinho dos colegas do mestrado e doutorado e os momentos de descontração e trabalho que tivemos ao longo destes dois anos de estudo.

Agradeço com muito afeto à minha família pelo apoio e incentivo necessários a quem se lança a uma nova área do conhecimento e também por “arranjarem um jeito” de não deixar que me faltasse a erva-mate brasileira para o meu chimarrão saudoso.

Agradeço sinceramente à amiga Clara e à Leonor pelo apoio e amabilidade com que sempre me recebiam nos momentos desditosos.

Agradeço também ao meu companheiro e “revisor particular” Ricardo, que nos momentos indecisos me ofereceu o pôr do sol na varanda.

E, por fim agradeço, ao “Faz de conta que ela fechasse os olhos e os seres amados surgissem quando abrisse os olhos úmidos da gratidão mais límpida.” (C.L, 1968)

Resumo

Esta dissertação propõe analisar alguns fatores marcantes da poética de Emiliano Pernetá (1866-1921), poeta brasileiro que pertenceu ao Movimento Simbolista. Para tal, será feita uma explanação dos pilares que modelaram o Movimento, sobretudo o seu início na França, tendo em conta a aproximação dos poetas brasileiros com o Simbolismo francês, fazendo, sempre que possível, um paralelo com a poesia francesa desde período. Terá lugar também uma abordagem que considera o enredo social brasileiro da época, que possibilitará a averiguação do lugar do poeta aqui estudado no cenário do Simbolismo brasileiro, uma vez que Emiliano Pernetá goza de grande prestígio no seu Estado de origem, porém carece de reconhecimento no âmbito da Literatura nacional. Propõe-se ainda abordar a controvérsia em torno da figura de Emiliano Pernetá, analisando o caráter regionalista da obra, apontado pela crítica. Tendo como base o ideal de universalidade, defendido pelos poetas simbolistas, será analisado em que medida as paisagens descritas nos poemas inscrevem um provincianismo paranaense e/ou preservam o ideal do Movimento, trazendo uma peculiaridade na escrita do poeta, que o distinguiria dos simbolistas franceses. Na sequência, serão discutidos os elementos mais recorrentes da escrita de Pernetá, abordando a relação da sua escrita com o sagrado, a arte, o ideal e a viagem, que resultam numa poética de fuga.

Abstract

This dissertation aims to analyse some aspects of the poetry of Emiliano Perneta (1866-1921), a Brazilian poet from the Symbolism Movement. In order to provide a background, the elements that constituted and shaped the Movement are presented, specially its beginning in France, taking into account the parallel of Brazilian poets with French Symbolism and comparing their work with their French counterparts. The Brazilian social background of that time will not be overlooked, as it provides grounds for analysing the poet's situation within Brazilian Symbolism. Emiliano Perneta enjoyed great reputation in his home State, but he found no recognition in the national Literature scene. Therefore, the controversy around Emiliano Perneta will be discussed, analysing the regionalist character of his work as pointed out by the critics. Based on the ideal of universality, defended by symbolist poets, this analysis will explore to what extent the landscapes depicted in his poems subscribe to a provincialism from Paraná and to what extent preserve the symbolist ideal. This singular thematic factor separates Perneta from his fellow French poets and makes his work unique within Symbolism. Therefore, the most recurring aspects of Perneta's poetry will be explored in this dissertation, namely the sacred, the ideal, art and travelling, all of which come together in what may be called escape poetry.

Índice

Introdução	1
1. O Simbolismo: contexto cultural do século XIX	6
1.1 A França: o Simbolismo e seus principais expoentes	6
1.2 O Brasil: o Simbolismo e a repercussão no Paraná	21
1.2.1 Os principais expoentes na poesia.....	29
2. A poética de Emiliano Pernetta	33
2.1 O poeta.....	33
2.2 A identidade (regional) do poeta	42
2.3 O apelo ao divino e a transgressão do sagrado	53
3. <i>Ilusão</i> : a consagração do poeta	64
3.1 A beleza da ilusão	64
3.2 A viagem: o mar e a imensidão	72
Conclusão	79
Bibliografia.....	83

Introdução

Já é conhecido o grande impacto e a expansão do Simbolismo francês no mundo ocidental. A arte simbolista francesa manifestou qualidades e idéias que fascinaram muitos artistas e literatos em diversas partes do mundo no século XIX. Desta forma, antes de falar do simbolista brasileiro, pareceu cabível dentro do objetivo desta dissertação, começar pelos pilares do movimento que se ergueram na França, a fim de compreender as diretrizes do Simbolismo brasileiro.

Com a repercussão que tomou o movimento naquele período, Paris tornou-se o maior centro de referência literária na Europa. A busca de uma nova linguagem para expressar o mal estar que pairava na época, possibilitou que as relações humanas e o sentido das coisas fossem apreendidos através de uma outra perspectiva. Não seria este o primeiro evento que salvaguardaria a crise como alavanca para o processo criativo. A intuição vinculada ao princípio feminino, no seu sentido arquetípico, e também a relação entre razão e a emoção vieram intensamente à tona, dualidades que operavam sob a mesma realidade, embora o foco estivesse na dimensão psicológica do ser. Temáticas envoltas de uma simbologia tal que só eram possíveis de serem decifradas por aqueles que conheciam de alguma forma o sentido “místico” dos versos.

O movimento simbolista teve tamanho impacto que outras funções do símbolo vieram a ser exploradas, de tal forma que ainda hoje, podem-se ver refletidas nas artes contemporâneas, que incorporaram o símbolo como expressão da linguagem poética. No entanto, sendo um movimento amplo e diverso, de difícil categorização, alguns fatores acabam por distanciar o Simbolismo enquanto objeto de estudo na História Literária. Devido à clausura dos poetas, a idéia de “arte sofisticada”, e a ocorrência em simultâneo de outras estéticas, resultou mais complexo o estudo crítico do movimento. Segundo o crítico Guy Michaud (1947), na introdução do livro *Message poétique du symbolisme*, tal fator teria se agravado pela dispersão dos textos e a dificuldade de acesso às fontes bibliográficas.

A diversidade do caráter que teve o movimento, bem como as diferentes filosofias que foram incorporadas a ele, antes de ser um fator de descrédito, permitiram constatar que uma grande inquietude existencial reinava no espírito poético daquela época.

Sentimento que os levariam a pensar no mistério profundo que poderia existir em tudo, como diria Mallarmé em *Le Mystère dans les Lettres* (1896): “Il doit y avoir quelque chose d’oculte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifinat fermé et caché, qui habite le commun” (Mallarmé, 1896: 286).

Tal entendimento seria um contra-senso, se lembrarmos que no mesmo período existiu Fernando Pessoa, que, através do heterônimo Alberto Caeiro, expressava uma poética de conexão com a natureza, embora desprezasse qualquer tipo de pensamento filosófico, assumindo uma postura anti-metafísica, em que o sentido das coisas era que não tinham sentido nenhum. Os simbolistas, pelo contrário, valorizavam o mundo das ideias, e domínio do espírito sobre a matéria.

Sendo uma poesia que se pautava numa outra verdade que não a racionalidade, o meio eficaz que os simbolistas encontraram para expressar a sua arte foi o símbolo, que apresentava um pensamento do tipo analógico, e não apenas de ordem lógica (Michaud, 1947). Deste modo, a intuição, através do símbolo, foi o caminho seguro pelo qual os poetas afirmavam a harmonia do universo e explicitavam a conexão entre o ser humano e o universo, como se em tudo existisse uma correlação, ou uma correspondência.

Esta noção metafísica na qual se baseava o Simbolismo, não poderia deixar de contemplar ao mesmo tempo uma certa obscuridade, própria do seu tempo e da procura transcendental. Os simbolistas tinha a ambição de encontrar a essência das coisas, através de um viés diferente daquele da razão. Desse modo, para que seja possível compreender os ideais deste movimento é preciso que nos esforcemos para entrar no mundo de imagens e sentidos que compõe o movimento.

É necessário também levar em conta, que o Simbolismo é um recorte pequeno na história da literatura, de tal forma que se entende que se deve aceitar os fatos tais como são mostrados ao longo da história da literatura, sem tentar com isso engrandecer o movimento para torná-lo alguma coisa que não foi. É evidente que os elementos estéticos do movimento convergiam para as analogias referentes às revelações metafísicas, através do uso da conversão de objetos em símbolos, da sinestesia, da temática universal, da sugestão, mas não convém, todavia, encerrar de tal modo suas

interpretações, ainda que a crença num mundo ideal e a ânsia de ascensão são traços daquele tempo, e que por isso devem ter o seu lugar de reconhecimento enquanto tal.

Não será propósito desta pesquisa desenvolver todas as conseqüências do movimento simbolista francês, nem mesmo as estruturas que o moldaram, mas sobretudo marcar, através da breve exposição apresentada na primeira parte, os valores intrínsecos do Simbolismo que se alastraram por todo o mundo ocidental. Por isto, o objetivo da alusão ao Simbolismo francês será mostrar em que sentido as concepções filosóficas e estéticas que preencheram aquele período, mesmo que tenha acontecido paralelamente a outras expressões estéticas, convergiram para uma poética de expressão intuitiva e que atingiu significativamente o Brasil.

Depois de traçar o panorama geral do movimento, far-se-á uma inserção no movimento brasileiro e na sua repercussão no Estado do Paraná, região de origem do poeta aqui tratado. Desse modo, parte-se da perspectiva de que os poetas do Simbolismo brasileiro foram contemporâneos do movimento europeu e não meros importadores de literatura. Esta aproximação e afinidade com o movimento europeu se daria pela constante leitura de autores, principalmente, franceses, mas também belgas e portugueses, como também se daria pela oportunidade, que alguns intelectuais e poetas brasileiros tiveram de estar em contato direto com o que de mais novo se produzia na Europa finissecular.

Lembrando que o Simbolismo brasileiro foi atravessado por dois tipos de literatura: a literatura do Parnasianismo, que acontecia paralela ao Simbolismo, e enfraquecia tanto um quanto o outro movimento; e a literatura simbolista de origem francesa, que, por sua natureza de surgimento precoce relativamente ao Brasil, causaria uma espécie de desmerecimento do movimento no Brasil pelo seu caráter de “importação”. No entanto, Tasso da Silveira já teria argumentado com outra perspectiva crítica: “Obra nenhuma nasce por geração espontânea. Cada obra, cada autor, cada movimento literário, cada literatura tem raízes longas, sendo êste complexo jôgo de múltiplas e por vêzes recíprocas influências o objeto mesmo da mais fascinante disciplina de nosso tempo: a Literatura comparada” (Silveira, 1945:1).

Saudados os precursores do movimento no Brasil, a dissertação aqui apresentada vai analisar e discutir a escrita poética de Emiliano Pernetá, para o que se fará exposição e análise dos poemas com o fim de verificar os elementos estéticos que correspondem à sua intensidade expressiva, e as relações conturbadas que envolveram o poeta no seu percurso de vida literária, bem como será legítimo fundamentar a pesquisa com base no enquadramento simbolista em que a obra está inserida, a fim de compreender, através de Emiliano Pernetá, a maneira como estes escritores traduziam suas angústias, aflições e alegrias de cunho social e subjetivo. Preocupa-se também com o lugar ocupado por este movimento literário, com maior impacto aparente no Paraná, dentro da história da literatura brasileira.

O processo de construção da identidade literária no Brasil já vinha ocorrendo desde o Arcadismo, tendo seu apogeu no Modernismo, fato que muitas vezes acaba por engrandecer o Modernismo como o movimento de autonomia literária brasileira, sem levar em conta o encadeamento histórico, implícito em todo processo cultural e artístico. Também não se pode esquecer que a formação intelectual dos literatos do país se dava, na época, nos EUA e na Europa, uma vez que a primeira universidade brasileira data de 1908, portanto o contato com estas culturas, que exalavam progresso e novidade, era intenso e direto. E é com esta perspectiva que o Simbolismo brasileiro deve ser analisado, consoante estes fatores heterogêneos, próprios da magnitude do país.

O propósito neste trabalho é salientar a dimensão poética dentro da criação estética do Simbolismo na obra do poeta, sendo fundamental, para tal efeito, o confronto com poéticas do mesmo período, uma vez que para a história da literatura as justaposições de poéticas perdem valor se não estiverem embasadas no mesmo contexto, a não ser que se tenha o propósito de analisar tal enquadramento, o que não cabe no recorte deste trabalho. Considerando as possibilidades variadas de interpretações dos poemas, teve-se o cuidado de sempre abordá-los através dos valores estéticos e humanos por que o poeta primava.

Tendo em conta o compromisso do poeta com a estética simbolista, em meio à multifacetada cena literária daqueles dias, não será difícil encontrar críticas de resistência à sua escrita. O estudo leva em conta que o movimento simbolista brasileiro era visto como uma cópia da literatura que acontecia na Europa; além disto, parte-se da

pressuposição de que o teor transcendental dos poemas, que não tratam de forma direta da realidade sócio-política, possam reforçar a resistência, de que já se tem conhecimento, da crítica literária.

Uma vez que os poetas não podem entrar em contato com o mundo exterior a não ser pelo seu ângulo pessoal de vida, reforça-se aqui que os aspectos da subjetividade formadores da cultura, são, por si, legítimos de autenticidade literária, o que contribui retroativamente para a formação/reelaboração da subjetividade e da cultura.

Somado as estes fatores, próprios à recepção crítica do movimento, a poética de Emiliano Pernetá parece aprisionar-se à sua província natal, de tal forma que esta pesquisa acaba por abordar indiretamente o limiar entre a literatura canônica e marginal, uma vez que se questiona sobre a autenticidade da poesia de Emiliano Pernetá, a necessidade de descrever, ou não, as paisagens do planalto local, e a falta do poeta junto aos consagrados nomes do Simbolismo brasileiro: Cruz e Sousa e Alphonsus Guimaraes. Salienta-se ainda que as citações dos poemas de Emiliano Pernetá aqui presentes não possuem as devidas datas de publicação, uma vez que a pesquisa convergiu para a obra de maior destaque do poeta, *Ilusão* (1911); logo, optou-se por datar apenas os poemas que não compõe a obra mencionada.

Enfim, após análise da obra no seu entorno histórico-social, de reconhecimento por parte da crítica, partir-se-á para as discussões concernentes às temáticas mais frequentes de Emiliano Pernetá, tentando, na sequência de cada tópico, aprofundar as diretrizes que compõe a tônica de escrita do poeta. Abordar-se-á a relação com o sagrado, depois sua concepção de arte e de ilusão como ideal e, por fim, a viagem, chegando à leitura de uma poética da evasão.

1. O Simbolismo: contexto cultural do século XIX

Car nous voulons la Nuance encore,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
(Verlaine, 1874)

1.1 A França: o Simbolismo e seus principais expoentes

A crise dos valores racionalistas da sociedade burguesa e as transformações radicais na mentalidade que tomaram o mundo ocidental em meados do século XIX possibilitaram a emergência de novas expressões artísticas e literárias. Segundo Telles (1976), das várias tendências estéticas que existiram naquele período, duas tornaram-se fundamentais: o Naturalismo e o Simbolismo, que viriam a influenciar, mais tarde, o aparecimento dos grupos de vanguarda, como o Futurismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Dadaísmo e o Surrealismo.

Nesta época de efervescência e inovação intelectual, muitas destas correntes foram aceitas e incorporadas pelos intelectuais com maior ou menor resistência, mas afirmando-se com os favores de um público sedento de mudança e novidade. Quanto ao Simbolismo, pode-se dizer que este sofreu de uma grande resistência em enraizar-se na cena literária. Ancorado que estava no pensamento filosófico que criticava o espírito positivista, foi considerado um movimento estéril por muitos críticos. Esta posição de confrontação estava bem marcada neste movimento, sendo este considerado o mais consciente contra as pretensões da razão (Peyre, 1974).

Contemporâneo que foi de uma crise maior dos valores sociais e humanos, o movimento emergia ao mesmo tempo que apareciam grandes descobertas no âmbito das ciências e da filosofia, como a teoria da evolução das espécies, a mundivisão eurocêntrica e o positivismo. Tais descobertas influenciaram significativamente o imaginário científico e social do mundo ocidental dos séculos XIX e XX. O pensamento filosófico do positivismo defendia que o desenvolvimento humano e social se daria através do conhecimento técnico e científico e tinha como um dos grandes idealizadores

a figura de August Comte, que acreditava no progresso das ciências e no controle científico da sociedade.

A França, recém recuperada da Revolução de 1789, vivia os “anos dourados” da burguesia, que desfrutava do aumento do poder econômico advindo do progresso industrial. No entanto, já no início do século XIX, a discrepância entre o desenvolvimento tecnológico e a miséria da população vinha sendo representada nas obras de Vitor Hugo, das quais se destaca o grande romance *Les Misérables* (1862). Com a morte do notável escritor, morria também o Romantismo na França, abrindo caminho para o afloramento das ideias simbolistas.

Sendo o Romantismo um movimento que – em termos esquemáticos - se opunha à vertente iluminista e ao desenvolvimento humano pautado pela razão, o seu fim resultaria na expansão do pensamento positivista e cientificista. A sociedade não tardaria, assim, a caminhar rumo à desilusão e ao pessimismo, que viriam a ser os pilares da corrente decadentista. Esta ideia de declínio e de ruína das civilizações, defendida pelo decadentismo, espalhou-se de forma generalizada na França no final do século XIX. O espírito finissecular, que marcava a época, delinearía o pano de fundo do movimento Simbolista, atravessado por questões políticas e sociais que atingiriam proporções diversas no mundo ocidental.

Foi também neste século que nasceu a arte da fotografia, que mudaria definitivamente a forma do ser humano se relacionar com o mundo, e que surgiram, além de alguns já referidos, outros dois grandes pensadores que marcariam a história da humanidade apresentando uma concepção distinta do positivismo: Karl Marx, no âmbito da economia e da política, e Sigmund Freud, nos estudos da *psyché*. O pensamento marxista vinha trazer a ideia de que o ser humano é construído socio-históricamente, enquanto Freud apresentava a teoria de que o ser humano era regido por forças desconhecidas, apontando para as infinitas possibilidades que estariam por trás do “real”, na mente do indivíduo. Já no começo do século XX, a obra do linguista Ferdinand de Saussure completou a percepção de que o ser humano é mais complexo do que se acreditava e que, sem a língua, não alcança o estatuto de humanidade.

Com *Traumdeutung* (A interpretação dos sonhos), publicada em 1900, a descoberta da “ciência” que estudava o psiquismo trazia uma clivagem na subjetividade que até então era entendida como uma entidade indivisível. Tornava-se latente o binarismo subjetivo em que o caráter manifesto do ser humano passava a ser entendido por um outro arranjo de forças. Com essa teoria, da descoberta do Inconsciente, Freud revelava a dualidade de forças que passaria a constituir o entendimento do ser humano na modernidade, passando a ter valor “a verdade do sujeito” e não o “sujeito da verdade”. Eram tempos em que a literatura e a ciência foram compelidas a explorar a rede simbólica que compunha o ser humano. No campo da filosofia, entre outros, os nomes de Bergson, Schopenhauer, Nietzsche aparecem em destaque, contribuindo com as concepções que formariam o novo panorama estético-filosófico.

Embora a literatura e as artes sempre tenham buscado representar a realidade material e psíquica, usando, preferencialmente, metáforas e símbolos, é somente no Simbolismo que se pode verificar que o símbolo é um instrumento estético, como afirma Illouz (2014): “Le Symbolisme, au sens précis du mot, est une forme littéraire caractérisée par la fréquence d'ouvrages à double sens, c'est-à-dire mytiques et allégoriques” (Manzel *apud* Illouz, 2014: 85). O símbolo seria, assim, o elemento estético através do qual os artistas expressariam o pensamento e o sentimento num processo de significação coexistente, criando inevitavelmente uma atmosfera de ambiguidade no texto.

O uso do símbolo na história da humanidade remonta à pré-história, sendo utilizado como forma de comunicação, através do qual o ser humano é capaz de expressar-se a si mesmo e o mundo à sua volta. Segundo Eliade, “é graças aos símbolos que o homem sai de sua situação particular e se “abre” para o geral e o universal” (Eliade, 1992: 102). Para o autor, os símbolos asseguram o equilíbrio da psique, uma vez que dão acesso à compreensão do universal: “os símbolos despertam a experiência individual e transmudam-na em ato espiritual, em compreensão metafísica do Mundo” (*ibidem*).

Por se tratar de um elemento conhecido e utilizado desde há muito tempo, a ideia de símbolo se transformou, sendo modelada conforme o uso e entendimento que o ser humano fazia dela, ganhando assim uma multiplicidade de acepções ao longo das épocas, o que fez aumentar a complexidade do conceito. Basicamente, o símbolo pode ser entendido tanto como característica própria da estrutura da linguagem, quanto como

símbolo dentro da linguagem, num universo literário (Telles, 1976), como, por exemplo, a metáfora.

Desta forma, sendo a própria linguagem um sistema de símbolos (as palavras simbolizam as coisas e o que estas representam), fica fácil constatar que o símbolo está presente em diversas correntes artísticas, em civilizações e em variados contextos históricos. Não obstante, para o Simbolismo tal conceptualização não abrange todos os sentidos que o uso do símbolo pode abarcar, pelo menos não no sentido generalizado do termo.

Enquadrado na história da literatura ocidental, o sentido do termo “Simbolismo”, usado pelo movimento, consistia em revestir a ideia de uma forma sensível sem jamais chegar à concepção da ideia em si, o que refutava a descrição objetiva subjacente ao Naturalismo. Resgatava o mito e as narrativas lendárias como temática central, usando o símbolo como estratégia do texto para criar um impacto estético, ou seja, o Simbolismo expressava o poder sugestivo da linguagem através do símbolo que aparece como dispositivo para atingir um determinado efeito. A linguagem simbólica, assim, leva a pressupor uma ação ou ideia, mas nunca é o conhecimento direto do objeto.

Através da forma como se expressa, o Simbolismo tem como objetivo revelar as essências escondidas nos símbolos. Assim, a poesia, através do símbolo que organiza e dá significação aos objetos e valores de uma cultura, ganha valor de sublime, contendo um conjunto de sentidos que só existem para serem revelados, uma vez que todo o símbolo guarda na sua essência a necessidade de ser decodificado, ou seja, de requerer uma interpretação.

É através deste entendimento que Mallarmé define o Simbolismo como a arte de evocar um determinado objeto/símbolo para dele extrair um estado de espírito, que só poderia ser através de um conjunto de decifrações:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du Bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements (Mallarmé apud Michaud, 1947: 74).

Residiria nesse processo de revelação do objeto o verdadeiro prazer do poema, que, desnudado pouco a pouco, conduziria a uma revelação gradual (Chadwick, 1971). Esta definição acabaria por caracterizar os simbolistas como os poetas que mais insinuam do que descrevem, usando símbolos para expressar emoções e ideias complexas, sobretudo vinculadas às sensações de ver, ouvir, tocar, degustar, cheirar, ao mesmo tempo em que tentam representar um mundo ideal ao qual aspirar. Seguindo a definição de Chadwick (1971), o Simbolismo é:

[...] a arte de exprimir ideias e emoções, não descrevendo-as directamente, nem definindo-as através de comparações patentes com imagens concretas, mas sugerindo o que são essas ideias e emoções, e re-criando-as no espírito do leitor através do emprego de símbolos não explicados (Chadwick, 1971: 13).

Ainda, segundo Chadwick (1971), os símbolos podem ser de ordem linguística, remetendo ao uso do alfabeto e da oralidade; como podem ser de ordem imagética, que são os símbolos pelos quais as fantasias e emoções são alimentadas. Há também, os símbolos gestuais e estéticos, representando estes últimos a beleza, a sensibilidade e espiritualidade humanas, e são os símbolos mais recorrentes usados para representar o mundo no Simbolismo, onde a intensidade emocional e as imagens que buscam o inefável criam uma atmosfera de sugestão simbólica.

Aqui, usa-se frequentemente o símbolo para expressar na linguagem poética a relação entre os sentimentos, as emoções, as sensações e os desejos, nada, portanto, daquilo que teria um correspondente concreto na linguagem. O símbolo tem a capacidade/função de unir o mundo da abstração ao mundo concreto. A título de exemplo desta apreciação do símbolo, seguem os versos de Emiliano Pernetá:

Desde que comecei a te olhar, de tal modo,
Com tal encanto, com tal êxtase sorri,
Que tudo que eu amei, mais doudo, como um doudo,
Este Símbolo até por quem me debati,

[...] És um manto real, o fausto do Castelo,
A Ilusão, o Fulgor misterioso e belo...
És tudo, meu amor! E hás de olhar para mim?...

(“Desde que eu comecei...”)

Como modelo que ascendia à espiritualidade, buscando através do pensamento intuitivo a fonte do conhecimento, o Simbolismo, como já exposto, levantava-se precisamente

contra a corrente filosófica que rejeitava qualquer explicação que não abarcasse o conhecimento técnico e científico. Tal corrente baseava-se na ideia de que o conhecimento só poderia ser adquirido através da observação dos fatos, pensamento esse que, no âmbito da Artes, fundamentava o Naturalismo, primando pela radicalização do Realismo, numa abordagem diretamente relacionada com a realidade objetiva e com o progresso científico, tendo, na França, Émile Zola como o grande representante e Aluísio de Azevedo, no Brasil.

É neste panorama que o Simbolismo, representante das manifestações estéticas que marcaram a *Belle Époque*, vem expressar a ideia de que uma densa sombra cobriria as “pobres incertezas” humanas. Proclamando uma mudança na forma de compreensão da vida, substituía a primazia da racionalidade em prol da imaginação, onde a interpretação do mundo passava necessariamente pela intuição, fazendo uma crítica radical à representação dos valores predominantes.

Rapidamente o movimento simbolista alastrou-se por vários países, sobretudo nos países europeus. Na América, os ecos do movimento chegariam um pouco mais tarde. Contudo, segundo Weliek (1971), há uma certa confusão quanto às balizas que delimitam o Simbolismo, bem como uma certa indefinição quanto à denominação do movimento, dado que sua repercussão se deu de forma variada nos países ocidentais e a sua apreciação não foi unânime. Esta dificuldade em historicizar o Simbolismo é mencionada por Illouz (2014), ao referir-se à extensão do movimento e às intempéries que o atravessaram, em que camadas históricas entrelaçam-se em ritmos desiguais:

La période est ainsi prise dans une série de “rythmes” différents qui, au-delà du simple découpage chronologique, lui donnent sa véritable “forme”. Ce sont ces rythmes, faits de retards ou d'anticipations, de préfigurations, qui rendront sensible pour nous l'historicité du Symbolisme (Illouz, 2014: 11).

Esta diversidade de tendências forçou os escritores, críticos e artistas a encontrar elementos comuns que os aproximassem da ideia de uma doutrina, que ainda viria a ser formulada, ao mesmo tempo em que possibilitou a inclusão de um variado grupo de escritores e personalidades diversas no enquadramento “simbolista”, criando um movimento extenso, com rearranjos e cheio de contrastes: “La diversité des tendances et des personnalités rend sans doute difficile d'englober sous le seul terme ‘Symbolisme’ des styles en réalité très différents” (Illouz, 2014: 62).

Há ainda alguns críticos literários que não diferenciam o Simbolismo enquanto Período Literário, o movimento é, assim, muitas vezes, apresentado com o rótulo de “tendência parnasiano-simbolista”, ou como pertencente à chamada *Belle Époque*, em que diversas tendências de “ismos” apareceram por volta da primeira guerra mundial. Telles (1976) usa a denominação *Belle Époque* para o estudo da literatura desta época, embora considere que os pontos relevantes da inovação estética e das principais concepções poéticas emergidas neste período convergiram para o Simbolismo.

Cabe antecipar aqui que alguns críticos defendem que o surgimento do Simbolismo não teve grande impacto na literatura do Brasil. O clima não foi favorável aos simbolistas, uma vez que a influência do Parnasianismo ainda marcava fortemente a literatura do país, e as resistências a um novo modelo dificultaram a repercussão e o alastramento do movimento. No entanto, Muricy (1951), em *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, recusa esta ideia ao explorar em suas pesquisas a quantidade de poetas e textos literários que marcaram a estética simbolista no país. O crítico refuta, portanto, a ideia de ter sido este um movimento de raso impacto.

Segundo Illouz (2014), os historiadores do Simbolismo francês procuram distinguir a Escola simbolista, que surgiu com o Manifesto Simbolista de Jean Moréas, publicado em 1886, que teve uma breve duração (1886 - 1891), daquele movimento amplo e profuso que foi o Simbolismo. Para Illouz (2014), este alargamento do movimento estende-se por quatro gerações, que vão desde os precursores da Escola simbolista de 1886 até ao início do século XX. Há, no entanto, que salientar que o movimento só ganha valor enquanto doutrina formalizada depois do Manifesto de Moréas (1886).

Quatro grandes poetas franceses justificam esta extensão a que Illouz (2014) se refere: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé. Estes poetas tornam-se figuras de referência para a Escola simbolista. São nomes centrais que marcam a ruptura estética com a escrita parnasiana, ainda que tivessem posteriormente tanta influência literária que ultrapassaram as fronteiras do Simbolismo.

No ano de 1885, ainda não havia uma formulação do movimento enquanto tal, sendo comumente usado o termo “decadência” para retratar a nova estética que emergia no

âmbito artístico. Embora o termo “Simbolismo” se tenha propagado a partir do Manifesto Simbolista de Jean Moréas, publicado na revista *Le Figaro*, a denominação “simbolista” já tinha sido lançada por Moréas antes do Manifesto:

Les prétendus Décadents cherchent avant tout dans leur art le pur Concept et l'éternel Symbole [...] la critique, puisque sa manie d'étiquetage est incurable, pourrait les appeler plus justement des *symbolistes* (Revue du *XIX^e siècle*, 11 août 1885. (Moréas *apud* Illouz, 2014: 38).

Illouz (2014) afirma que a escolha do nome feita por Moréas teve, sem dúvida algumas, ressonâncias dos escritos de Baudelaire, através do adjetivo “simbólico” já utilizado pelo poeta. Tal adjetivo é encontrado em *Les fleurs du Mal*, datado de 1857, no verso: “L'homme y passe à travers des fôrets de symboles”, ou mesmo antes em *Les déliquescentes*, como afirma Illouz (2014).

O manifesto tinha como intuito identificar o grupo, ou seja, unificar esta tendência artística do final do século XIX. Segundo Wellek (1971), Moréas, irritado com a posição constante dos críticos em rotular os movimentos artísticos, profere a defesa do seu fazer poético, criticando a atitude “apressada” destes em dar o nome de “decadência” àquela tendência artística. Ao refutar a ideia de literaturas decadentes que “se révèlent essentiellement coriaces, filandreuses, timorées et serviles” (Moréas *apud* Michaud, 1886: 24), Moréas sugere o termo “Simbolismo” para marcar a diferenciação existente entre as duas estéticas literárias, embora sejam facilmente mescláveis. Nas palavras de Illouz (2014):

Les “doctrines”, au départ confondues, se séparent biêntot plus nettement: alors que les “décadents” s'en tiennent à un pessimisme négateur, les “symbolistes” vont affirmer leur foi en un idéal ou en un réalité supérieure; le sentimentalisme vague de ceux-là va être remplacé par l'ambition théorique de ceux-ci; et les simples jeux parodiques des uns vont faire place à la experimentation par les autres de diverses innovations formelles délibérément recherchées et systematiquement revendiquées (au premier rang desquelles se trouve le vers libre). (Illouz, 2014: 39).

Através do exposto, pode-se perceber que a história do Simbolismo é marcada por fases, tendo Baudelaire como precursor, seguida de um segundo auge, onde se destacam Verlaine e Mallarmé, e só depois então viria a Escola de 1886, inaugurada por Moréas e que terminaria em 1891, com o texto de Moréas desfazendo alguns preceitos presentes

no Manifesto de 1886. Mas ainda no início do século XX, permaneceriam resquícios do movimento, os quais Guy Michaud (1947) denominaria de neo-simbolistas, onde a presença de Valéry seria significativa (Wellek, 1971).

No âmbito da pintura, os traços simbolistas também começavam a manifestar-se por volta de 1850, apresentando vestígios de uma arte cheia de detalhes e de mistério que viriam a se expressar com o pré-rafaelismo na Inglaterra. Artistas como William Morris, Aubrey Beardsley, William Holman Hunt, Walter Crane e outros, contribuiriam para os ideais estéticos do Simbolismo, defendendo uma arte espontânea, de rejeição aos métodos tradicionais e de forte ligação com a natureza, o que culminaria, posteriormente, com o aparecimento do surrealismo, tendo na pintura o ilustre representante Salvador Dalí. Tem-se, assim, um movimento que apresenta indícios de imersão e de alastramento no contexto cultural desde a década de 50 do século XIX até o início do século XX.

No âmbito da música, manifesta-se de forma mais direta, influenciando o movimento literário de maneira mais significativa do que a pintura. A música estava intimamente conectada à poesia, e recebia o estatuto de arte complementar a esta poesia simbolista, fundindo-se uma na outra. Wagner foi o grande compositor deste período, influenciando sobremaneira os simbolistas, não só enquanto músico, mas também enquanto pensador e teórico. A importância do compositor foi tal que, segundo Illouz (2014), resultou mais tarde numa “onda” de wagnerismo que se espalhou por toda a França.

Pautada pelo caráter místico, a concepção wagneriana de arte defendia uma posição radicalmente oposta ao materialismo. A música, para Wagner, continha a revelação de um outro mundo, uma vez que possibilitava transmitir as emoções humanas através da linguagem da alma (Illouz, 2014). Era o meio pelo qual se poderia atingir a transcendência. Ao apresentar a ideia de arte total, Wagner defendia que a forma de expressão mais completa para exprimir e abarcar a inteireza do ser humano estava no *drama musical*, que tinha como instrumento o mito. Consagrava-se, assim, o enlace da música e da poesia no *drama musical*, que representava as relações humanas através de uma forma convencional e largamente reconhecível (Illouz, 2014).

Já na década de 60 do século XIX, Wagner contribuía com a incorporação do idealismo e do misticismo para a nova concepção estética que se formava. A junção entre música e poesia inovava a concepção de arte, dando forma ao que viria a ser a expressão da musicalidade na literatura simbolista. Se antes os românticos tinham na poesia uma ligação íntima com a pintura, e depois os parnasianos vinculavam-na à escultura, aqui o enlace entre o som e o sentido ganhava espaço no palco das artes. Ou ainda, nas palavras de Cidade: “À pintura grata aos românticos, à escultura com que o Parnasianismo quis concorrer, sucede a música como limite para que o Simbolismo tendeu” (Cidade, 1945: 265).

Além do cuidado com o ritmo, as representações simbólicas que compunham o imaginário simbolista refletiam a ideologia e a sensibilidade daquele tempo, sendo muito comum aparecer nas artes plásticas e nos textos elementos como parques, florestas, atmosferas sombrias, ambientes mitológicos, princesas, unicórnios, fontes de água e demais símbolos que traduziam os mistérios da alma (Illouz, 2014: 11). Envoltos por atmosferas de fantasias e sonhos, os símbolos expressavam um idealismo difuso com características diversas que traduziam musicalmente o carácter sintomático do fim de um século.

Outras representações simbólicas frequentemente usadas pelos poetas traziam associações com a cruz, referindo-se ao símbolo da fé católica, ou com a bandeira da pátria, ao mesmo tempo em que podiam ter significações múltiplas e infinitas, uma vez que o conceito de símbolo reside na ideia de algo inacabado, passível apenas de representação parcial, como já abordado.

Ao tentar comunicar uma emoção, a poesia simbolista só atinge a revelação gradual do objeto do poema através de símbolos, que aparecem de forma consecutiva no transcorrer do poema, explorando, no mesmo texto, várias maneiras de exprimir o sentimento (Chadwick, 1971). Este recurso é muito característico em Baudelaire, como se pode verificar no poema “Harmonie du Soir”, onde são exibidas diversas imagens que acabam por desvanecer-se na repetição do mesmo tema:

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque feu s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque feu s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

A relação rítmica entre uma estrofe e outra criam um movimento circular em que o poeta refaz, ou ainda, reafirma a mesma ideia através do uso de diferentes símbolos para recriar no leitor a emoção em questão. Esta repetição também se verifica em um outro grande representante do simbolismo, Camilo Pessanha – poeta muito lido pelos simbolistas brasileiros – no poema “Ao longe os barcos de flores”, do livro *Clepsidra*, onde o poeta repete o mesmo tema imitando o ritmo de uma melodia:

Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, grácil, na escuridão tranquila,
– Perdida voz que de entre as mais se exila,
– Festões de som dissimulando a hora.

Na orgia, ao longe, que em clarões cintila
E os lábios, branca, do carmim desflora...
Só, incessante, um som de flauta chora,
Viúva, grácil, na escuridão tranquila.

E a orquestra? E os beijos? Tudo a noite, fora,
Cauta, detém. Só modulada trila
A flauta flébil... Que há-de remi-la?
Quem sabe a dor que sem razão deplora?

Só, incessante, um som de flauta chora...

Como o objetivo do Simbolismo é criar uma emoção, ou mesmo, transmitir uma impressão através de símbolos, torna-se mais comum o acúmulo destes, que reforçam a mesma impressão, do que a composição de versos que definem uma ideia. Essa intensidade de repetições de um tema expresso de vários modos também é uma característica presente nos poetas brasileiros, como se pode ver no poema “Três

Instâncias”, de Raimundo Correia¹:

I
Interrogaste o lírio imaculado,
Na leda estância, na vernal sazão;
Interrogaste o lírio imaculado
E respondeu-te o infante, loiro irmão
Dos querubins, no limiar sentado
Da existência, a sorrir - lírio em botão.

II
Interrogaste a flor da laranjeira,
Entre corimbos, na sazão do amor;
Interrogaste a flor da laranjeira,
E respondeu-te a virgem, sob o alvor
Da gaze, “eu amo” a segredar fagueira,
Noiva, a cingir da laranjeira a flor.

III
Hoje interrogas o cipreste esguio,
Hoje, que em torno tudo é morto já;
Hoje interrogas o cipreste esguio,
Que, junto às campas, de atalaia está:
As derradeiras folhas tombam, frio. Soluça o vento...
Quem responderá?!

Outro recurso utilizado pelo simbolistas é a sinestesia. No entanto, segundo Chadwick (1971), este recurso é mais um complemento do uso da repetição, do que uma característica própria do texto, uma vez que, estando isolado, perde a potência da sua expressão. Deste modo, ao reforçar o tema interno do poema, Baudelaire, por exemplo, utiliza inúmeros símbolos e “uma maneira óbvia de o fazer, evitando, ao mesmo tempo, a monotonia, é encontrar imagens pertencentes aos diferentes sentidos, num processo bastante idêntico ao do compositor que recorre aos vários instrumentos de uma orquestra” (Chadwick, 1971: 30).

A fim de explorar a natureza por meio de códigos, Baudelaire defendia a ideia de uma rede de correspondências sinestésicas, em que os códigos serviriam para decifrar a ideia, ou ainda, para comunicar através de símbolos. Este carácter de decifração enfatiza a dimensão simbólica do texto, em que o não-dito, que está implícito no próprio ato de dizer, é revelado paulatinamente nas entranhas do poema. Pode-se verificar esta rede de correspondências sinestésicas no famoso poema “Correspondences”, em que o poeta cria uma relação de sentido entre as artes:

¹ Correia *apud* Muricy, 1973, pág. 78.

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Segundo Michaud (1947), este poema contém todos os elementos doutrinários do Simbolismo, a unidade da criação, a correspondência entre o mundo material e o espiritual e a sinestesia, revelando também, a ligação que Baudelaire tinha com as teorias de Swedenborg, vínculo que ficará explícito em *Art Romantique (1861)*, onde o poeta faz referência ao místico sueco.

No poema, pode-se ver a projeção de imagens e a construção de espaços sensoriais – “Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”. Ao criar esta imagem sensorial, o poeta reforça o tema interno do poema, utilizando inúmeros símbolos. O uso da repetição, da sinestesia, da métrica, bem como as temáticas universais de tempo, de morte, de dor emocional infindável, são rastros deixados pelo poeta maldito que ressoam nas criações poéticas de Emiliano Pernetá, como também, de grande parte dos escritores simbolistas do Brasil, e denunciam um certo convívio deste com a poesia de Charles Baudelaire.

Outro grande poeta francês foi Rimbaud, que trouxe para o Simbolismo uma poesia de desregração dos sentidos, que se voltava para uma nova linguagem enfatizando o cruzamento infinito das sensações, numa relação inusitada entre cores e imagens, presente no conhecido poema “Voyelles” (1871):

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:

A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
— Ô l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

A inversão da vogal “U” que antecede o “O” não é arbitrária, pelo contrário, aponta para a estrutura escrupulosa que o poeta se propôs a representar. Desestruturando o sistema estabelecido, a ordem escolhida cria um novo sentido. Através deste poema, tem-se uma ideia da pretensão de Rimbaud de atingir a perfeição do sentido poético. Através da harmonia das palavras, o poeta buscava transformar o texto em um novo universo poético.

Esta ideia de criar um sentido novo estava presente no espírito dos poetas desse período. Todos buscavam, de certa forma, transformar a ideia de arte em vigor e apresentar uma nova forma de fazer poesia. O projeto estético do movimento surgiu devido a esta necessidade do ser humano de organizar a sua experiência através de um outro paradigma, de uma outra maneira de valorizar o processo do “sentir”, dando vazão a uma lógica onírica.

A apreensão simbolista da realidade encontraria respaldo no mundo subjetivo e distanciado da realidade substancial. Os simbolistas ‘resgatavam’ a ideia da perfeição. No entanto, marcado que foi por uma tensão, o movimento revelava dúvidas, questionamentos e revolta de uma classe poética que se via contracenando com o progresso social mecanizado e com a subestimação da subjetividade.

Não se pode esquecer, contudo, que o projeto estético simbolista vinha do resgate consciente das invenções do Romantismo, representado na figura de Edgar Allan Poe, um dos grandes nomes que influenciariam os poetas simbolistas. Poe defendia uma

poesia pura e de controle absoluto dos meios de expressão, cultuava a beleza e empoderava a arte musical, através de uma escrita que conduzia o leitor ao mundo do mistério. Sairiam de Edgar Allan Poe muitos dos versos de Baudelaire, que inclusive traduziu toda a sua obra. Embora de expressividade menos extremada, o Simbolismo propunha o culto à boêmia, às temáticas mórbidas, e o apelo à linguagem mística, de tal maneira que pode-se dizer que o Simbolismo buscava fundamentalmente resgatar o imaginário romântico (Gomes, 1994).

O simbolismo valoriza sobretudo os sentidos, o investimento nas sensações, através da musicalidade, da ênfase nas imagens e da sinestesia. É por meio das sensações que o poeta consegue exprimir-se, como se o corpo fosse um canal por onde o divino se manifestasse, sempre em tom de mistério e enigma. O recurso ao mito e às lendas são as manifestações mais comumente associadas ao imaginário simbolista (Illouz, 2014), como também a marcação do ritmo e o poder sugestivo.

Baudelaire, no tão citado livro *Les fleurs du mal*, aborda um número irrestrito de mitos e lendas que acaba por caracterizar a imaginação simbolista. Imagens condensadas contendo significações ocultas formavam a poesia que ia, verso a verso, revelando os meandros de sentido. O poeta maldito também viria a apresentar uma nova concepção de poesia, transformando radicalmente a concepção estética do belo.

No livro de Baudelaire, o título da obra expressa uma antítese, sendo formado por duas palavras cujas conotações se chocam ('flores' e 'mal'), onde a palavra 'flores' se associa à beleza, sendo o sentido desta extraído do mal – este também significando pecado. A associação destas palavras poderia ter ainda o sentido de flores colhidas por meio do sofrimento. Ou, como indaga Bonneville (1972), estaria no título a ideia de remissão dos pecados, por apresentar uma 'estética fecunda', que marcaria o 'entre' a tradição e a transgressão?

De igual forma, o poema “Au lecteur”, que abre o livro de Baudelaire, anuncia a espantosa atração humana pelas 'coisas nojentas', o 'erro', a 'tolice', o 'prazer clandestino' e, de forma clara e concisa aponta, no final do poema, o mais cruel dos vícios humanos, aquele que atravessa a monotonia trágica do tempo, o tédio – tão angustiante para o poeta maldito. Tal inovação estética marca profundamente o Simbolismo, provocando

um choque no pensamento poético tradicional, onde o leitor é incitado a usar as suas capacidades criativas, tendo que decifrar a linguagem simbólica dos poemas e ampliar o seu sentido de beleza. O leitor ganha um papel ativo através da interpretação, das próprias sensações e experiências que tem diante da leitura, o que lhe permite fazer a *gestalt* do poema. É deste modo que os elementos de sugestão e a ambiguidade vão formar a essência da arte simbolista, envolta por um forte senso de mistério.

Isto posto, é evidente que as experiências literárias de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud motivaram o aparecimento dos poetas simbolistas no Brasil, mas o que contribuiu sobretudo foram as características próprias do movimento fundamentadas no paradoxo dos acontecimentos que tomavam o mundo ocidental no século XIX.

É notável a diferença de intensidade que o movimento alcançou na França e no Brasil, uma vez que o país europeu viveu mais diretamente toda esta inquietação do espírito finissecular. As transformações culturais repercutiram, assim, de forma mais intensa para um do que para outro, na história literária de cada país, ainda que os dois simbolismos estejam banhados no bálsamo de um novo paradigma que tomou o mundo ocidental, estando, portanto, sob o mesmo leque de representações simbólicas.

1.2 O Simbolismo no Brasil e a repercussão no Paraná

A disseminação e o reconhecimento do Simbolismo no Brasil foi de caráter marginal, uma vez que se tratava de uma estética que exigia um público específico, “iniciado”, como também por ser uma dentre outras estéticas que compunham aquela época literária. Segundo Bosi (1997), o período realista teve maior extensão e destaque, pois existia antes e perdurou depois da “passagem” do Simbolismo, sendo este apenas um surto epidêmico que tomou o país. Tal fenômeno teria sido diferente na Europa:

[...] O simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura europeia, na qual o reconheceram por legítimo precursor o imagismo inglês, o surrealismo francês, o expressionismo alemão, o hermetismo italiano, a poesia pura espanhola. Aqui, encravado no longo período realista que o viu nascer e lhe sobreviver, teve algo de surto epidêmico e não pode romper a crosta da literatura oficial (Bosi, 1987: 302-303).

Na França, os escritores decadentes e simbolistas tiveram maior aceitação e reconhecimento por parte dos intelectuais. A França testemunhou em Baudelaire e Mallarmé, para citar apenas dois, o surgimento de uma nova estética que abarcava o Simbolismo, mas sobretudo, ultrapassava-o, guardando nesta poética “reveladora” os fundamentos que constituiriam o Modernismo.

Já o resgate do movimento no Brasil, além de contar com este entrave de uma estética hermética, que procurava por um público ideal, o Simbolismo brasileiro não recebeu a devida consideração dos críticos da época, sendo considerado uma estética marginal que aconteceu em simultâneo ao Parnasianismo, Realismo e Naturalismo. Ainda assim, segundo alguns críticos, o movimento teve importância significativa na história da Literatura Brasileira, sendo o ponto de alavanca para o Modernismo, principalmente nas obras de Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cecília Meireles, e outros (Massaud, 1966: 67).

O contexto cultural que envolvia o país no final do século XIX, marcava mudanças fundamentais na política e nos meios sociais. Recentemente libertado do domínio colonial português (1822), seguido da abolição da escravatura (1888), o país vivia a consolidação do regime democrático na figura de Floriano Peixoto. O início da urbanização, e a instalação das primeiras indústrias, provocavam o alargamento geográfico das cidades. Alemães, polacos, ucranianos, portugueses, imigravam para o sul do país. No Paraná, estas mudanças do século XIX refletiam a recente emancipação política do Estado (1853) que pertencia à capitania de São Paulo antes da Independência do Brasil. Com a ruptura, o surgimento dos primeiros jornais, bibliotecas, revistas e clubes literários aconteciam com grande fervor. A ideia de um Paraná autônomo atingiu o meio literário, possibilitando aos escritores contribuir amplamente para o desenvolvimento intelectual e da cultura da escrita no Estado (Mello, 2008).

O Paraná também viria a ser o local mais “escolhido” pelos imigrantes europeus², devido à política do Estado de incentivo à imigração com fins de substituir a mão de obra escrava, como também decorrente do desenvolvimento da região e a subsequente

² Acessado em 22/01/2015 <http://www.cidadao.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=77>

necessidade de mão de obra no campo e na indústria. Outro fator estaria possivelmente relacionado com a semelhança do clima europeu e, conseqüentemente, melhor e mais rápida a adaptação ao novo continente.

A recepção do movimento Simbolista no Brasil foi pouco marcada pelos estudiosos e críticos da literatura nacional, que viram o movimento com preconceito e rejeição, enebriados que estavam com a ideologia cientificista e voltados a critérios de análise de base nacionalista (Carollo, 1996). No prefácio do *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, Andrade Muricy (1973) argumenta em favor da autonomia do movimento simbolista brasileiro, que é muitas vezes visto como mera reprodução das manifestações européias: “A aplicação dos métodos comparatistas demonstra que houve fenômeno de vasos comunicantes, e não importação forçada ou diletantismo. Não um colonialismo primário, porém comunhão sentimental e estética no Ocidente todo e de que o Brasil participou” (Muricy, 1973: 54).

Embora esta questão já tenha sido abordada, vale a pena ressaltar a escrita minuciosa e insistente de Muricy (1973), na introdução do texto referido, que se manifesta a contrapelo da crítica da época e argumenta sobre a importância do movimento, que, segundo o autor, deixou um legado mais duradouro do que o parnasianismo. Ao anunciar dezenas de nomes que deram voz ao movimento, Muricy rejeita o rótulo de movimento que teve pouca adesão e de expressão geográfica limitada. O autor denuncia a idéia generalizada do movimento: “O Simbolismo tem parecido sempre o menos explicável dos movimentos literários do Brasil e simples luxo de diletantes egoístas” (Muricy, 1973: 35). Não obstante a esse desmerecimento, o Simbolismo foi um dos movimentos literários mais ricos em teorizações e reflexão sobre a própria poética:

Os simbolistas foram abundantes teorizadores. Dessa busca de atingir a consciência da sua arte, de ler bem claro nas suas intenções revolucionárias, proveio em grande parte o adensamento de uma verdadeira atmosfera específica, e afinal, por intermédio dos seus mestres máximos, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, uma irradiação mundial. (Muricy, 1973: 50).

Dentre os críticos do movimento, Araripe Junior contribuiu significativamente na descoberta dos precursores, e na crítica do movimento através do ensaio *Panorama literário do ano de 1893*, onde apresenta Medeiros de Albuquerque como o introdutor

das obras do Simbolismo francês no Brasil. Admite que a manifestação cultural que se deu na França foi fruto de manifestações em diferentes lugares do mundo, tendo o movimento caráter *universal*. Argumenta, também, que a adesão da literatura, do século XIX, às seitas e filosofias esotéricas, teosóficas de Madame Blavatski – uma das introdutoras do budismo no Ocidente, seria inevitável, uma vez que o mundo exalava curiosidade e mistério pelas novas tendências metafísicas.

Antonio Candido (1989), no ensaio *Os primeiros baudelarianos*, afirma, a propósito da introdução das obras do poeta francês no Brasil, que foi só a partir do Simbolismo que Baudelaire, o grande precursor do Simbolismo francês, teve presença significativa nas letras brasileiras, e que possivelmente teria sido apenas neste período que a sua poesia serviu decididamente para marcar os rumos das produções poéticas posteriores neste país. Embora, é certo, os textos do poeta já eram agraciados na década de 70 entre os parnasianos e no “realismo poético”, como classifica Candido.

Machado de Assis, no ano de 1879, publica uma crítica, que leva o título de *A nova geração*, onde discorre sobre este “espírito novo” que parece animar a geração que se forma, uma geração confusa e difusa, que ainda não tinha encontrado uma definição que pudesse elucidar a tendência da nova poesia. Machado de Assis referia-se ao fim do Romantismo e, por adenda, ao início do Parnasianismo, e assim, do Simbolismo. Neste texto o escritor aponta dois poetas, Teófilo Dias e Carvalho Júnior, que teriam tendências opostas nas suas poéticas, e que ao mesmo tempo guardavam traços da escrita de Baudelaire. Poemas grotescos que, mais tarde, teriam ecos na poesia simbolista brasileira. Candido também faz referência a Teófilo Dias, mas também a Fontoura Xavier, que teriam sido “baudelarianos mais completos” que Carvalho Júnior. O estilo baudelariano de Teófilo seria impregnado de sinestésias e de sedução com a presença da mulher fatal.

Nestor Vítor, um dos grandes críticos da época, assinala ainda, no texto *Como nasceu o Simbolismo no Brasil*, que no ano de 1888, ao mudar-se para o Rio de Janeiro, o Parnasianismo ainda dominava no país, embora os adeptos da nova estética literária já apareciam com maior respaldo. Datam deste ano também, segundo reporta Nestor Vítor, as primeiras leituras de Baudelaire, em *Flores do mal*, por Emiliano Perneta, que acabou por difundi-las facilmente entre os poetas paranaenses. Neste mesmo texto, o

crítico relata que foi bem acolhido pelo grupo dos parnasianos, embora tal convivência não se delongaria, já que ele, crítico e poeta, sentia-se inclinado a uma outra poética do que aquela de “excessiva exterioridade dos parnasianos”.

Graças ao contato que alguns escritores tiveram com o Movimento Simbolista na Europa, a chegada de obras estrangeiras, muitas de origem portuguesa, especialmente de Antero de Quental (que nada tinha de parnasiano ou simbolista), alargou e transformou o estilo literário, possibilitando a renovação, já esperada entre muitos, da literatura brasileira, ainda que alguns críticos, como Hernâni Cidade³, considerem o movimento brasileiro como de importação porque expressa em suas poesias paisagens européias, névoas, melancolias outonais ou mesmo neve, que não teriam ressonâncias nas paisagens brasileiras, como fizeram os românticos, causando um problema de legitimidade da poesia simbolista no Brasil. A contrapelo, Muricy (1973) argumenta com as palavras de Tasso da Silveira, outro poeta que apenas para fins de nomeação colocaria-o como um grande pós-simbolista, quando este afirma a semelhança climatológica da Europa com o sul do Brasil.

Roger Baptiste, citado por Muricy, vai ao encontro deste argumento, defendendo a idéia de que a semelhança climática e de paisagens, propiciou a desenvoltura do Paraná no Simbolismo. Muito embora esses sejam fatores que tornam inevitável o entrelace de costumes e as transformações a nível profundo das psiques, Baptiste adverte que houve também Simbolismo em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e no Rio Grande do Sul, cada região com suas peculiaridades, como compete ao Brasil, “país composto de regiões diferentes, múltiplas e, muitas vezes, contrastadas”. O teórico francês cita, portanto, a “Minas” de Alphonsus de Guimaraes, de paisagens que remetem para “as Bruges continentais” (Muricy, 1973: 40).

Carollo (1996), complementa esta diversidade apontando para o aparecimento do Simbolismo na Bahia, expresso pelo movimento *Nova Cruzada*, onde o clima é descaracterizado de frio e neblinas. A escritora dá legitimidade ao acontecido no Paraná por meio de argumentos que vão além dos fatores geográficos. Ela enfatiza as

³ Andrade Muricy faz alusão à obra: Cidade, Hernâni (1945), *O conceito de poesia como expressão da cultura: sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. Coimbra: Arménio Amado.

transformações sociais/urbanas que ocorreram naquele período, como a construção da estrada de ferro, a eclosão da indústria do mate, e coloca em destaque ainda a motivação daqueles que voltavam ao Brasil, encantados e sintonizados com o movimento europeu (Carollo, XiX, 1996).

Carollo (1996) sustenta que o movimento simbolista no Brasil teve destaque na Bahia e no Rio Grande do Sul, mas sobretudo no Paraná, onde “tornou-se literatura oficial” principalmente em função das transformações sociais e do elo a intelectuais de forte envergadura, que resultou numa ampla representatividade de escritores e na produção massiva de revistas e periódicos:

Apenas a constatação dos fatores ligados ao surgimento de uma geração mais forte de intelectuais, à duração do movimento e sua penetração, ao número de escritores representativos, à quantidade (e qualidade) de revistas e obras, à aceitação do público, às condições do meio e interesses filosóficos dos principais mestres, entre eles Eusébio da Mota, aos políticos pós-românticos comprometidos com a abolição e a república, tendo a maçonaria desempenhado um importante papel na difusão destas conquistas, são indicadores que explicam o surto do movimento decadentista e simbolista no Paraná (Carollo, 1996: XXVIII).

O que também motivaria estes “moços do Paraná” foi a chegada da Revolução Federalista, no ano de 1895, que despertou medo e inquietação, ao mesmo tempo em que mobilizou os poetas à conscientização de uma reforma cultural. Num movimento de embate aos impactos causados pela revolução, o entusiasmo dos poetas possibilitou o alastramento do Simbolismo: “Revolução Federalista, que tão profundamente abalou o Paraná, e teve repercursões dinâmicas no meio literário, possibilitando a eclosão do movimento simbolista devido à violenta sensibilização imaginativa que os seus trágicos impactos provocaram” (Muricy, 1960: 6). Estas transformações politico-sociais viriam a ser temáticas de alguns dos poetas como Emiliano Pernetta e Silveira Neto, embora o foco do movimento estivesse voltado para uma escrita mais intimista.

Outro introdutor das obras simbolistas no Brasil teria sido João Itiberê da Cunha, escritor carioca que morou na Bélgica e se formou em Direito pela Universidade de Bruxelas, tendo contato com escritores como Maeterlink, Verhaeren, Iwan Gilkin. Ao retornar ao Brasil, em 1892, com uma obra já publicada, *Les Préludes*, que estreou junto

com Maeterlink, *Serres Chaudes*, João Itiberê da Cunha apresenta-se com nome “afrancesado” de Jean Itiberé (Lacerda, 1972).

No entanto, no ensaio *Jean Itiberé (1870-1953) um informante*, Cassiana Lacerda retrata que, na chegada de João Itiberê ao Brasil, o país encontrava-se com o movimento Simbolista estruturado, tendo sido já publicadas algumas obras de relevância para o movimento, como *Broquéis* (1893) de Cruz e Sousa, que marca o início do Simbolismo no Brasil, e também já encontrava-se a revista *Cenáculo* (1895-7) em atividade, revista que, segundo Carollo (1980), é tida como marco da implantação do simbolismo no Paraná.

João Itiberê chega ao Paraná em 1893 e também se depara com o arranjo, desde 1891, do primeiro grupo consiso de simbolistas em torno da revista *Folha Pôpular*, que reunia rapazes dentre os quais destacaram-se Emiliano Pernetá, Bernardino Lopes, Oscar Rosas e Cruz e Sousa.⁴

Segundo Muricy (1973), João Itiberê trouxe do exterior um livro, escrito por seu amigo Iwan Gilkin, de caráter “nitidamente baudelariano”, que emprestou aos seus conterrâneos Silveira Neto e Dario Vellozo. Iwan Gilkin foi autor de *La domination de l'artiste* e, por intermédio de João Itiberê, teve seus textos publicados na revista *Cenáculo* (Carollo, 1996a); é nesta revista também que encontra-se o maior número de textos publicados por João Itiberê. Dario Vellozo, um dos seus grandes admiradores, teria feito alusões claras da importância de João Itiberê para a formação do poeta, bem como nomeia-o como o introdutor de autores ocultistas no movimento. É através da *Cenáculo* que João Itiberê consagra-se dentro do Movimento Simbolista (Carollo, 1996).

Apesar de não ser possível agrupar João Itiberê entre os precursores do movimento no Brasil, como o foram Domingos Nascimento, Bernardino Lopes, vindos do parnasianismo, Medeiros e Albuquerque, entre outros, que já tinham obras publicadas

⁴Texto de Araripe Júnior: Carollo, Cassiana L. (1980), *Decadentismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora INL – MEC, 107-110.

em 1887 (nota Um Informante), ele foi “um grande informante”, trazendo novidades e renovando o conhecimento de muitos poetas que viviam o Simbolismo e as ebulições do movimento dentro do Brasil, e que não tiveram a experiência rica e “triumfante” de Jean Itiberê. O *Informante* foi atuante em um dos movimentos mais importantes para o Simbolismo europeu, *La Jeune Belgique*, através do contato que teve com simbolistas belgas, como também participou do *Le Figaro de Paris*, fatores que o colocam em posição importante para o Simbolismo brasileiro.

Outro destaque que o Simbolismo trouxe no desenrolar da sua história, tanto na França como no Brasil, foi a quantidade de edições de revistas, jornais, folhetins, usados como meios na divulgação da nova estética. A circulação das obras e acontecimentos literários propiciou facilmente o alastramento do movimento. Andrade Muricy, ao classificar as revistas do Simbolismo, relata um total de 29 que estariam ligadas ao movimento, das quais 16 foram editadas no Paraná, dentre estas, seis não pertencendo à metrópole – Curitiba. Torna-se palpável, assim, o destaque literário do Estado naquele período (Muricy, 1973).

Outro nome de destaque que o movimento traz como precursor, não a nível de vivência com Simbolistas europeus como João Itiberê, que ficou conhecido muito mais por este fator do que pela sua obra literária, mas como o grande destaque do Simbolismo brasileiro, foi Cruz e Sousa, cujas obras *Missal* e *Broquéis*, marcavam, no ano de 1893, o início do movimento Simbolista na quadratura histórica das letras brasileiras.

1.2.1 Principais expoentes na poesia

Cruz e Sousa é o melhor exemplo do reconhecimento poético que o Simbolismo brasileiro já teve. Sua autêntica capacidade rítmica no trato dos versos, o uso da sugestão, e as temáticas do negrismo, inovadoras para a época, elevam o valor da sua poesia. Diria o amigo e crítico Nestor Vitor: “Parece-me que até hoje ainda não existiu um artista com qualidades mais particularmente suas do que Cruz e Sousa” (Muricy, 1951: 347).

A publicação dos dois livros *Missal* e *Broquéis*, em 1893, marca o início do Simbolismo no Brasil. Sendo *Missal* uma obra de poemas em prosa, que, para Ivan Teixeira (2001), só tem valor enquanto documentação do que viria a ser a precisão no domínio da linguagem presente em *Broquéis*: “*Missal* [...] é um livro de realização insegura, permanecendo sobretudo como documento das conquistas expressivas que levariam aos versos de *Broquéis*” (Teixeira, 2001: X).

Para Teixeira (2001), crítico que faz a introdução da edição comemorativa do centenário de lançamento da obra *Missal Broquéis*, *Broquéis* traz à literatura brasileira a experiência da “poesia pura”, enquanto aquela que encontra seu significado na forma. Teixeira vai mais longe ainda ao propor uma semelhança entre os versos musicais e harmônicos de Cruz e Sousa, expressos em *Broquéis*, e a “polifonia poética” presente em *Paulicéia desvairada* de Mário de Andrade.

Tal paralelo traz um fator relevante para o Simbolismo brasileiro, já que teria sido rejeitada por muitos modernistas que não consideraram que houve algum legado por parte do movimento. O crítico argumenta que, apesar de Mário de Andrade reconhecer a tradição esporádica do uso do verso harmônico nas obras de alguns predecessores, o escritor não cita Cruz e Sousa, que seria, segundo ele, o “verdadeiro inventor” dessa musicalidade formal presente na poesia, o “verso harmônico”: “Todavia, tal aproximação não enfatiza tanto a modernidade de *Broquéis* quanto relativiza o alcance das inovações de *Paulicéia desvairada*, que é efetivamente um livro de concepção conservadora, sem acrescentar muita coisa de essencial às conquistas do Simbolismo” (Teixeira, 2001: xiv).

Outro grande expoente do movimento no Brasil foi o mineiro Alphonsus de Guimaraens, cujo famoso poema “Ismália” sintetizaria o ideal do movimento:

Quando Ismália enlouqueceu,

Pôs-se na torre a sonhar...

Viu uma lua no céu,

Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,

Banhou-se toda em luar...

Queria subir ao céu,

Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,

Na torre pôs-se a cantar...

Estava perto do céu,

Estava longe do mar...
E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...

As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...

O poema retrata a dualidade do plano físico e espiritual tão presente na estética simbolista. Partindo do estado de loucura, um estado que fica à margem, e retrata, portanto, um estigma social, Ismália entra na torre para sonhar. Guimaraens faz menção, logo no início do poema, à “torre de Marfim”, termo que Edmund Wilson, no ensaio *Castle Axels* (1931), usaria como metáfora para conceituar a poesia dos simbolistas. Evocando o elo entre a terra e o céu, a torre, construída pelos humanos, simbolizava o propósito de elevar o homem à divindade, retratando ainda a consciência frustrada diante da tarefa utópica, ao mesmo tempo que trazia a delicadeza crua da contradição humana.

Este elo entre terra e céu é também ponto de referência da obra do místico sueco Emmanuel Swedenborg, *De coelo et de inferno* (1758), que aborda as relações complexas entre os dois pólos. Swedenborg denominou de “correspondências”, o mecanismo que embasava estas relações, tentando explicar que o mundo terrestre correlacionava-se com o mundo celeste. Esta idéia de “correspondências” iria mais tarde ser reformulada por Charles Baudelaire, trazendo ao Simbolismo uma inovação na poética vinda do resgate das idéias presentes no Romantismo, como já foi apresentado em capítulo precedente.

Alphonsus de Guimaraens, mais do que Cruz e Sousa, preocupou-se em descobrir um simbolismo com raízes próprias de uma terra brasileira. De poesia talvez mais espiritualizada do que a de Cruz e Sousa, é comumente retratado na crítica brasileira, junto com este, como os dois grandes nomes do simbolismo brasileiro. Os poemas do poeta renderam homenagem a Paul Verlaine e Mallarmé, dentre outros.

Emiliano Pernetá, Dario Vellozo e Silveira Neto, expoentes nascidos no Paraná, são da mesma forma, bem referenciados, ao mesmo tempo que omitidos. Se a poesia nestes “moços” parece mais mística, religiosa, é verdade, ela não o é, de todo, menos musical,

característica que inunda e quase consolida o simbolismo. No movimento simbolista, a forma é o coração da poesia, outrossim, “...a metáfora e o símbolo não são, nos místicos, nem desejados, nem premeditados, mas recurso desesperado e de dificuldade menor para exprimir o inefável” (Noulet *apud* Muricy,1973: 64).

É interessante, ainda, verificar nas críticas literárias, tanto de Andrade Muricy, *Panorama do Simbolismo Brasileiro* (1951-1973), como de Nestor Vítor, *Como nasceu o Simbolismo no Brasil* (1930), o valor que se dá a Silveira Neto, na obra *Luar de Hivero*. Nestor Vítor declara que os poetas E. Pernetta e Silveira Neto são “os mais altos que representam o Paraná”. A propósito desta obra, Nestor Vítor faz referência à crítica de Andrade Muricy aproximando, tanto o crítico quanto o poeta a que me refiro, ao pensamento de Baudelaire:

O que ele diz do *Luar de Hivero* é uma crítica por sua vez bem requintada, bem nova no seu ponto de vista, tomado à estética proustiana. Esta é menos acalorada que a dos simbolistas, porém, mais artística...Recorre à música, à pintura, à escultura para explicar a poesia. Mostra desse modo a correspondência que existe entre todas as artes, coisa que Baudelaire antes de todos evidenciara (Vítor, 1979: 84).

Dario Vellozo, o mais místico de todos, seguidor de Swedenborg, viveu o movimento em intensidade e com numerosas publicações, desde polêmica religiosa, romances, oratórias, ensaios, conto, poesia. Foi o fundador do Instituto Neo-pitagórico em Curitiba - Pr, onde praticava cerimônias ritualísticas, e onde foi edificado o *Templo das musas*, templo em estilo greco-romano feito para saudar “seu lar carioca”, lugar em que também aconteciam “atraentes e estranhas celebrações de arte e pensamento” (Muricy, 1960).

Já Emiliano Pernetta, o “príncipe dos poetas paranaenses”, coroado como tal por uma multidão que o homenageava quando o poeta chegava em uma carruagem no ano de 1911, foi, sem dúvida, o mais agraciado de todos os poetas do Paraná. Idolatria que advinha da participação ativa de Emiliano Pernetta na transformação cultural da capital do Estado, que ficou consolidada como a capital do Movimento Simbolista do Brasil. Embora a estudiosa Cassiana Lacerda aponte que o poeta não foi agraciado pelo que de

fato merecia, segundo ela “A província o idolatrou pelo que ele não merecia”.⁵ Tal evento, que teve Dario Vellozo como orador, ficaria marcado na história cultural do Estado como um evento à altura das cerimônias helênicas:

Essa sublime sagração pública permanecerá, inolvidade no coração de todos os parananenses, será conservada tradicionalmente, para que os nossos pósteres possam dizer, no futuro, que o Paraná, ao menos uma vez, reviveu a vida espiritual da Grécia antiga, na qual houve um Píndaro, glorificado por esse novo povo helênico, robusto, belo, sereno e jovial (Gomes *apud* Carollo, 1980: 454).

⁵ Excerto extraído do jornal *Gazeta do Povo* de 09 de agosto de 2008, pertencente ao arquivo da Casa da Memória, Curitiba.

2. A poética de Emiliano Pernetá

“Para mim a poesia é uma missão”
(“Flores em Prosa – Traços”).

2.1 O poeta

Emiliano David Pernetá nasceu em Curitiba no ano de 1866. Sua obra mais significativa, *Ilusão*, viria a ser publicada tardiamente em 1911, contendo excertos que já tinham sido publicados anteriormente em revistas e jornais, datados de 1897. A obra revela-se de tal importância que alguns críticos acabam por estender o fim do movimento Simbolista no Brasil até o início do século XX.

Descendente de judeus e negros, Emiliano Pernetá vinha de família tradicional. Seu pai, Francisco David Antunes, era português, cristão-novo, alfaiate e comerciante, e se preocupava em oferecer uma formação de qualidade para os filhos. Apesar do tradicionalismo da família, Emiliano Pernetá teve oportunidades privilegiadas de estudo diante dos recursos de que dispunha a família, estudando sempre nas melhores escolas da capital e depois fora do Estado. Embora a atividade comercial, exercida pelo pai, fosse um ofício comum aos judeus, Emiliano Pernetá não seguiria essa tradição; aliás, nenhum dos irmãos a seguiria. Emiliano seria escritor, como também o seria seu irmão Julio Pernetá (Bento de Mello, 2008).

Ainda que o pai de Emiliano Pernetá fosse um homem de tradição, parecia não se importar em repassar aos filhos os comportamentos e valores constrictos à tradição, fator que vem justificar o sobrenome do poeta. Seu pai era conhecido como “Pernetá” por ter um modo peculiar de caminhar, devido a um problema na perna. Provavelmente com o intuito de romper com os laços judaicos que poderiam comprometer o bem-estar e a dignidade dos seus descendentes, ele decide tirar o sobrenome de origem da família. Assim, em função de possíveis preconceitos e perseguições, tão recorrentes naquele período, a família ganhava como sobrenome o apelido do pai (Bento de Mello, 2008).

Segundo Tasso da Silveira (1945), a descendência de judeus e negros instigaria no poeta a busca por diferentes tipos de leitura, com ênfase em Nietzsche e Baudelaire. Porém, ainda que este fator apresentado pelo crítico tenha relevância, não posso deixar de apontar que, se existe um caráter eclético no leitor Emiliano Perneteta, ele está inevitavelmente associado às infundáveis crises existenciais que o poeta atravessou ao longo da vida. Sendo evidente que a busca por diferentes leituras lhe seria urgente. Diferentes perspectivas de entendimento e problematização poderiam ampliar os horizontes e suprir de alguma forma o sofrimento existencial do poeta.

Naquela época, era comum que aqueles de família abastada, que se destacavam nas letras e buscavam um reconhecimento artístico, mudassem-se para o centro cultural do país, para lá ficar permanentemente, ou apenas por uma estadia (Bento de Mello, 2008). Foi assim que Emiliano Perneteta mudou-se para São Paulo (1883-1889), cursou a Faculdade de Direito e depois foi morar na capital do Estado (1893-1896), passando ainda uma estadia curta em Minas Gerais para recuperar-se de uma cardiopatia que se manifestou.

No período em que esteve fora, o poeta sempre trabalhou em revistas, jornais e manteve contato com outros poetas que estavam envolvidos com o movimento simbolista. “Liderando a criação de revistas, promovendo inúmeras atividades literárias e destacando-se na vida boêmia está Emiliano Perneteta” (Cassiana, 1996: xxv). Sua produção literária, todavia, se deu em maior parte na terra natal.

Abolicionista, defensor dos ideais libertários do país, Emiliano Perneteta expressa em sua poética a aura de uma época marcada pelo paradigma estético que rompeu com a objetividade, apresentando traços de cunho social, mas sobretudo de fragância espiritual, com “ritmos e subritmos singulares, pausas surpreendentes, e desses súbitos enlances de decisão, no desenho e na cor, que fixam indelevelmente um instante de alta emoção” (Perneteta, 1934: 5).

Emiliano Perneteta era um defensor árduo dos princípios político-sociais que conduziram à República. Em uma introdução crítica à obra do poeta, Andrade Muricy (1960) comenta que Emiliano Perneteta era muito conhecido por seus discursos políticos e pelo seu engajamento social, sendo exemplo um desses discursos, datado de 15 de novembro

de 1889, em que o poeta defende os ideais republicanos, sem ainda ter notícias da proclamação ocorrida em São Paulo naquela manhã. A propósito deste engajamento do poeta, segue um trecho em que Emiliano Perneteta refere-se ao ano de 1889:

Mas sucedeu que um dia tudo se transformou. Essa paz, êsse idílio, essa ternura, tudo se converteu num campo de batalha. Nises, Lauras, Marílias, foram postas de lado. O amor da pátria substituiu o amor das mulheres. Os poetas conspiravam. Às conferências literárias, sucederam as conferências políticas [...] E êsse se fez, meus senhores, no dia 15 de novembro, quando a espada de Deodoro rutilava na praça da Aclamação [...] para que o mundo inteiro pudesse ouvir, como o mar, como as ondas e como as tempestades, viva, viva o Brasil, viva a República Brasileira! (Perneteta, 1945: 234).

Embora este viés político tenha perdurado muitos anos na vida de Emiliano Perneteta, que inclusive colaborou ativamente em órgão político, o poeta afasta-se da política logo após a República ter sido proclamada. Com o ambiente político nacional já amenizado, Emiliano Perneteta encerra sua carreira política, que afinal, nunca quis verdadeiramente seguir, debruçando-se cada vez mais sobre a sua produção poética (Perneteta, 1960).

Assim, quando despontou a Revolução Federalista, que tanto facilitaria o desabrochar do Simbolismo pela “violenta sensibilização” que causou nos poetas, Emiliano Perneteta encontrava-se em Minas Gerais, não demonstrando em sua poética nenhuma referência a este período. No entanto, Muricy relata que o poeta mostrou-se sofredor diante das barbáries por onde caminhava a humanidade com o despontar da Primeira Guerra, decidindo aliar-se à “França ameaçada” (Muricy, 1960).

Ao retonar ao Paraná, em 1896, Emiliano Perneteta encontra um ambiente literário já em alta e bem desenvolvido, de abertura ao livre-pensamento, que inclusive tinha ajudado a construir. Jornais e revistas circulavam na capital do estado em grande quantidade, a exemplo da revista *Cenáculo*. Ocorriam, também, frequentes encontros literários por intermédio de Dario Vellozo, onde o poeta era convocado a fazer a leitura de seus versos.

O estudo crítico da obra de Emiliano Perneteta é legítimo de muitos elogios, que frequentemente se referem à sua singularidade poética e à sua participação de forte engajamento político e literário. Não obstante, sua obra é motivo de muitas controvérsias. Críticas, que por vezes acusam o poeta de “mediocre”, como é caso de

Dalton Trevisan, e outras, que, na maioria das vezes, nem comentam sua obra quando se referem ao Simbolismo brasileiro. À parte isto, o poeta atingiu rapidamente o status de celebridade no Paraná, provavelmente por uma soma de fatores que vão deste a posição social que ele ocupava, ao crescimento da valorização do texto literário no Estado, e claro, à singularidade dos versos que se propôs a escrever.

Os críticos Nestor Vítor, Tasso da Silveira, Bastide, Andrade Muricy, Cassiana Lacerda, Massaud Moisés e Alfredo Bosi destacam esta voz singular do poeta. A exemplo de Bosi (1987), que, embora não tenha se debruçado sobre a obra do poeta como outros críticos, afirma ter sido Pernet, “de todos os simbolistas paranaenses o único realmente original” (Bosi, 1987: 318).

Não sendo um poeta de ruptura e de grandes inovações, Emiliano Pernet soube construir sua carreira literária buscando sempre encontrar a sua própria voz poética, “numa quadra em que o magistério de Cruz e Sousa fazia discípulos em tôda a parte, Emiliano Pernet cuidou de se manter independente, apenas colhendo os estímulos de fora que correspondessem a seus particulares anseios” (Massaud, 1966: 137).

Em “Flores em prosa – traços” (1885), Emiliano Pernet escreve sobre o sentido que a poesia tem para ele, resgatando poetas importantes para o movimento simbolista, como Baudelaire, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, o que demonstra a participação e o interesse do poeta em descobrir o que se pensava na época em torno do conceito “poesia”. Mas mais do que isso, Emiliano Pernet estava preocupado em dar um sentido seu à poesia, como pode-se verificar nas palavras do poeta:

A vida material não absorveu e não absorverá todos os espíritos. O homem deve ter sempre um ideal. O ideal é uma música que vibra em nossos corações, que nos faz estremecer heróicos e bons. O ideal quer dizer vida. Ele dá vida ao Universo inteiro. Eu não compreendo a poesia que seja completamente pessoal. A poesia é uma religião. Assim como a ciência pela ciência, é apenas erudição de salão; assim também a arte pela arte, é um labor de chim, é uma coisa nula (Pernet apud Carollo, 1980: 13).

Esta defesa por um ideal colocam a poética de Emiliano Pernet à luz do Simbolismo, que encontra no mito e nas lendas a forma autêntica de expressão do ideal. Tendo na ilusão seu grande triunfo, a ideologia e a sensibilidade do movimento respondem aos

desejos profundos da alma do poeta. A necessidade de encontrar um refúgio para os sonhos e uma poesia de forte enlace espiritual levam o poeta a unir a realidade, supostamente invisível, a uma realidade “palpável”, resultando em uma arte poética intensamente voltada à valorização do humano. Na sua luta pela poesia, Pernetta expõe estas palavras: “Só pode ter méritos a poesia que for humana, a poesia que traduzir os nossos sentimentos, a poesia que nos ligar, como dentro de um templo que se ligavam as almas religiosas” (Pernetta *apud* Carollo, 1980: 13).

Sua poética exala, assim, um forte teor humanista que é expresso através de uma emotividade e um certo teor erudito, como nos versos de “Ideal”: “Às vezes como um Xá da Pérsia,/Envolto todo em minha inércia,/Eu adormeço num divã.../Mas vem de súbito a Esperança,/ Toca-me o braço, dá-me a lança:/' ‘Corre! Que vão matar tua irmã!’”. São versos que alertam para o caráter inciático de sua leitura, ao mesmo tempo que remetem ao valor humano do sentimento de confiança depositado num propósito.

Assim também, em sua poética, há a busca constante por imagens que parecem representar uma embriaguez do poeta diante da vida, tornando sua poesia cheia de sinestésias e justaposições, num duelo constante entre “pulsão de vida” e “pulsão de morte”:

Afaga-me de vez no fundo deste oceano,
Do oceano sem fim do sofrimento humano.
[...]Divindade cruel, monstro delicioso,
- Serás o meu desejo, o meu eterno gozo!

(“Dor”)

Em vários outros poemas, como “Christi audi nos”, “Quando Jesus nasceu”, “Por Maria”, de imediato se constata a forte veia espiritualista do poeta que perpassa toda a sua produção poética. O símbolo religioso exala, assim, fragâncias pagãs, cristãs e bíblicas, em versos sutis como “Estrelas que luzis na abóbada infinita”, em versos de referência direta como: “É mais pobre que Jó o pobrezinho”, ou ainda, em exclamações como no poema “Creio”: “Eu creio. Pude crer. Ah! Finalmente pude,/Rompendo das paixões o espesso torvelinho,/ Vibrando de prazer as cordas do alaúde,/Ver a estrela da fé brilhar em meu caminho!” .

Segundo Tasso da Silveira (1945), Emiliano Pernetta se alimentava vorazmente da Bíblia, no início com uma certa incredulidade, mas encantado como os preceitos que lá encontrava. Pernetta também se alimentava da mitologia e do misticismo, demonstrando um conhecimento apurado nestas instâncias. Em seus poemas, encontram-se referências aos mitos de Hércules, de Cefale, do Fauno, bem como os correspondentes místicos, identificados nos poemas “Bruxa”, “Sol d’inverno”, “Azar”, e tantos outros.

Sua estréia na cena literária se dá com o livro de poemas *Músicas* (1888), numa intensa exploração do sentimento e da musicalidade. Segundo os críticos, este primeiro livro do poeta é marcado por uma forte tendência parnasiana, apresentando sonetos com acentuado rigor, embora a musicalidade formasse um elo estreito com a poesia simbolista, o que indica que o poeta não estava longe de definir sua opção estética: “o poeta oscilava entre aderir a algumas fórmulas postas em voga pelo Parnasianismo e obedecer a impulsos ainda românticos ou já pré-simbolistas” (Massaud, 1966). Neste livro, aparecem os nomes de Schopenhauer e Leconte de Lisle, frequentemente lidos por Emiliano Pernetta (Van Erven, 2012).

Segundo Massaud (1966), Emiliano Pernetta conseguiu aproveitar-se da formalidade parnasiana, sem contudo deixar de aderir às inovações advindas com o Simbolismo, e sobretudo foi fiel aos seus próprios valores e sua maneira de ver o mundo, mesmo que estes não estivessem em consonância com a estética simbolista. A título de exemplo desta fidelidade vejamos o poema “Soneto – No álbum de Dra. Annita Philipowski”, do livro *Setembro* (1934):

Conheço que não sou o homem que se procura,
O herói moderno, o herói vibrante, o herói do dia,
Que num largo esplendor de brônzea envergadura,
Com desdenhoso olhar a crença repudia.

Pode ser que também não passe de uma pura,
E de uma inquieta, e de uma doida fantasia,
De quimera banal, e de grande loucura,
O vinho que me exalta, a fé que me inebria.

Sei que é belo exclamar que não existe nada;
Que a flor das ilusões, como rútila espada,
A dúvida voraz ceifou pela raiz...

Sei de tudo; porém, sob o céu que nos cobre,
Sinto, elevando as mãos, e humilde como um pobre,

Que no seio de Deus adormeço feliz!

Na obra de Emiliano Pernetá encontramos uma poesia onde o ritmo está a serviço do sentido, notável na quantidade expressiva de sonetos utilizados pelo poeta. Além da destreza no trato do verso, e da intensidade melódica, o uso do soneto em Emiliano Pernetá aponta para o desejo de fidelidade do poeta a uma estrutura formal consagrada na Literatura.

A personificação e/ou a corporificação da natureza, ou de sentimentos são, também, movimentos insistentes que aparecem na poética de Pernetá, além do teor erótico/sedutor, que abordarei mais adiante. Através do uso constante de uma linguagem imagística e metafórica, o escritor poetiza a busca por um mundo ideal, num transcendentalismo que atinge o pico nas últimas produções do poeta, marcadamente de caráter religioso.

Depois de *Músicas*, Emiliano Pernetá ainda escreveu *Carta à Condessa d'Eu* (1888) – panfleto de propaganda republicana, *O inimigo* (1989), *Floriano* (1902), *Alegoria* (1903), *Oração da Estátua do Marechal Floriano Peixoto* (1905). No entanto, sua obra-prima, unanimemente aceite pelos críticos, foi *Ilusão* (1911), que teve sua edição esgotada dois dias após o lançamento (Coati, 2002: xxiv).

Ilusão (1911) é composta por um Prólogo (um soneto) e mais 106 poemas distribuídos em seis partes: Plumas – com 18 sonetos, que tratam da luta pela Beleza e apresentam o poeta identificado com o cavaleiro medieval e outras imagens como o Eremita, e o rei; Poesias Diversas – com 15 poemas, sendo nove sonetos, três poemas em quadras, dois em sextilhas e um em dísticos; Solidão – composta por 15 poemas, dos quais sete sonetos, quatro poemas em quadras, dois dísticos, uma ode e um poema com 18 versos irregulares, parte em que os poemas retratam temas de tristeza e sofrimento; Sátiras e Dríades, onde o poeta trata da temática amorosa, aparecendo muitos poemas eróticos. Esta parte é composta por 15 poemas, tendo 12 sonetos, um com versos rimados dois a dois, um em quadra e um com versos irregulares; Um violão que chora – com oito poemas enumerados, sendo dois sonetos, dois em quadra, dois em oitava, um em quintilhas e um em décimas; e, por fim, a última parte nomeada Poemas – com 34 poemas, sendo 13 em quadra, seis dísticos, cinco sonetos, cinco em versos rimados dois

a dois, três com estrofes irregulares, um com estrofes irregulares e versos rimados dois a dois e um em quadra (Van Erven, 2012).

O livro apresenta poemas que datam desde o ano de 1887, sendo que o primeiro a surgir é datado de 1906, o que indica que não houve da parte do poeta uma preocupação de organizar cronologicamente o livro. A compilação dos poemas se daria pela ordem temática, revelando a inquietação do poeta em agrupar os poemas que tratassem do mesmo aspecto.

Outro fator interessante da organização do livro é a preocupação de Emiliano Pernetá em ressaltar o ideal estético do Simbolismo através dos poemas. A ideia contida no título trespassa todo o livro, que já no primeiro poema, “Prólogo”, aponta para a escolha estética do poeta, através de imagens que remetem ao ideal simbolista da busca pelo inefável e do forte teor sugestivo:

Estrelas que luzis na abóbada infinita,
Inquietamente, assim, como um olhar que fascina,
Vendo-vos palpitar, meu coração palpita,
Mordido de paixão por essa luz divina...
[...]

E por isso também, por isso é que eu suponho
Que a vida, em suma, é um grande e extravagante Sonho,
E a Beleza não é mais do que uma Ilusão!

O livro termina com o poema intitulado “Sol”, que, nos primeiros versos, remete às estrelas: “As estrelas começam a apagar-se, uma a uma, como lâmpadas que se extinguem”; tal qual o primeiro verso do poema acima citado: “Estrelas que luzis na abóbada infinita”, criando um círculo perfeito (Muricy, 1960). A escolha de iniciar e fechar o livro com tal enlace faz-nos remeter para a consciência do poeta sobre a relevância do ideal em sua poesia, revelando o seu anseio de perfeição, bem como o compromisso com os princípios da arte simbolista.

Ao escrever *Ilusão*, Emiliano Pernetá encontra sua voz poética, que fala da importância da crença, ou da existência de um outro mundo, defendendo o sonho acima de tudo, como se residisse nisto a beleza da ilusão. O poeta fala da ilusão numa referência à percepção fragmentada, e por isso mesmo tendenciosa, com que interpretamos o

mundo. A felicidade, a beleza e a maravilha do “sonhar” aparecem como temas recorrentes, e o contra-ponto deste campo ilusório aparece nas insistentes imagens de melancolia, de renúncia, das evocações satânicas, revelando a ambiguidade e as flutuações que atingiam o poeta. Uma inquietação exorbitante, tal qual podemos verificar em Baudelaire, que a tem manifestada na luta constante entre o Spleen e o Ideal, de *Flores do mal*.

Depois foram lançados *Papilio Innocentia* (libretto, 1913) – inspirado no romance *Inocência* do Visconde de Taunay, e *Pena de Talião* (1914) – peça em três atos, escrita em versos. Nesta obra, encontra-se o mito de Cefale e Procris, que expressa tanto o resgate e amparo do poeta na cultura greco-latina, como o caráter solar tão marcado em sua poesia, o que inclusive lhe dá a qualificação de originalidade poética, característica que abordarei mais adiante.

E, por último, *Setembro* (1934), obra póstuma compilada por Andrade Muricy, que traça versos de suavidade e apaziguamento, diante da posição, enfim assumida pelo poeta, de uma religiosidade que lhe era inerente, mas que foi sempre hesitada, conturbada. Neste livro encontramos versos de clamor:

Meu Senhor, meu Senhor Morto, a teus pés feridos,
Junto ao teu coração, que sangra e luz, enfim
Eu me prostro, e a ajoelho os meus cinco sentidos
-Cinco feras, Senhor! Tem piedade de mim!”

[...] Eu sou triste, Senhor! Triste é a minha existência.
Minha tristeza é bem como a lepra de Jó.
Não resplandece mais a real magnificência...
Tem piedade de mim, Meu Senhor! Estou só.

(“Christi, audi nos”)

Na poética de Emiliano Pernetá, também aparece retratado o sentimento de alegria, em que o poeta canta as belezas do sol, numa inovação e grandeza poética que poucos simbolistas puderam expressar. No poema “À toi!”, possivelmente em homenagem à França, país que para o poeta representava as Artes, Emiliano Pernetá escreve uma carta em poema, para falar do amor, quase louco, por esta terra de além mar. No entanto, o poeta deixa claro o lugar de onde fala, da terra do sol: “É num dia de sol que te escrevo esta carta/ No meio de uma luz riosamente farta!”.

Estes elementos estéticos, sucintamente apresentados, seriam suficientes para comprovar a autenticidade da poética de Emiliano Pernetá. No entanto, na evocação aos representantes do Simbolismo brasileiro, o nome de Emiliano Pernetá ainda hoje não aparece com o mesmo impacto que o de Cruz e Sousa e o de Alphonsus de Guimaraes. Mesmo tendo sido reconhecida sua qualidade poética, e sua militância no movimento que se expandiu pelo país, o poeta é frequentemente citado como “o grande representante do Simbolismo paranaense”, marcando um regionalismo que não é próprio do movimento nem das ambições transcendentais do poeta.

2.2 A identidade (regional) do poeta

A vida literária é cruel meus confrates
(sic) (EP apresentação da SAPO, 1898).

Andrade Muricy (1952), ao se referir à coroação de Emiliano Pernetá, ocorrida em 1911 no Passeio Público de Curitiba, afirma que “ninguém estranhou quando se começou a chamar-lhe ‘príncipe dos poetas paranaenses’. Êsse (sic) título vinha exprimir o que todos sentiam e tiveram prazer em proclamar” (Muricy, 1952: 219). Logo no trecho seguinte, o crítico caracteriza o estilo glamoroso que teve o ato festivo: “Como a um tragedista ou um épico helênico, ou a um poeta da Academia romana da Renascença, coroaram Emiliano Pernetá” (*ibidem*). O deslumbramento do público da recém emancipada província paranaense vinha pelo destaque nacional que Emiliano Pernetá estava recebendo no domínio das letras.

A homenagem de “príncipe dos poetas paranaenses” vinha legitimar que Emiliano Pernetá era o poeta simbolista mais lisonjeado no Paraná, inclusive aquele que introduziu Baudelaire aos seus conterrâneos. Sendo um dos principais agregadores desta geração de escritores no estado, o ativismo constante do poeta fez com que ele ganhasse rapidamente a admiração e o respeito de muitos escritores por todo o país.

O fato de ter vivido em São Paulo e no Rio de Janeiro, rodeado de intelectuais, permitiu ao poeta alargar os seus conhecimentos literários, embora tenha residido a maior parte da sua vida na capital do Estado. Este recolhimento à terra natal pode ter sido a ruína do poeta, uma vez que o reconhecimento fora dos limites circunscritos do Paraná não se manteve por muito tempo. Outra razão que resultou nesta notoriedade restrita do poeta, pode ter sido o fato de que o pensamento crítico da época não se coadunava com a estética simbolista, dificultando o reconhecimento de muitos poetas.

No período em que vigorava o Parnasianismo e o Simbolismo no Brasil, os críticos de maior renome nacional eram Silvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo, os quais defendiam uma literatura pautada no nacionalismo e que tivesse particularidades locais, explorando a natureza e a relação com o meio. Segundo Cassiana Lacerda Carollo (1996), com esta perspectiva crítica resultava difícil, no Brasil, a aceitação do preceito de universalidade do Simbolismo:

Fundados no primado da universalidade o decadentismo e do (sic) simbolismo, dificilmente poderiam encontrar acolhimento favorável entre aqueles críticos. Ao contrário, eram qualificados, (sic) como fenômenos reduzidos à literatura européia, particularmente à francesa, e sua transposição para a literatura fatalmente era vista como um caso de imitação. Consequentemente, tais estéticas encontraram barreiras de aceitação e de entendimento nos meios intelectuais, como demonstram muitos textos relacionados com a penetração e promoção do decadentismo e do simbolismo no Brasil (Carollo, 1996: xix).

Tal proposição apresentada por Cassiana Lacerda Carollo é relevante, na medida em que critica a postura conservadora da crítica literária da época no tocante às novas formas poéticas, que se inscreviam no âmbito espiritualista e da busca de um ideal transformador. Foram dedicados, inclusive, versos de repulsa à poesia de Cruz e Sousa: “[...] Fandangos, Bonzos – tudo enfim havia/ Missais e Broquéis, Pipocas, Bugigangas...” (Magalhães apud Massaud, 1966: 63).

O Brasil literário estava, de fato, dividido entre tendências opostas, e, sem dúvida, teria que ser o empenho e o estudo dos críticos a agregar valor ao fenômeno simbolista. Porém, esta falta de respaldo dos críticos da época para com o movimento não altera, significativamente, o abafamento que há, ainda hoje, em torno do Simbolismo, no que se refere à extensão e à repercussão deste movimento no Paraná e, consequentemente, à figura de Emiliano Pernetá.

Ademais, Nestor Vítor, crítico responsável por compilar a obra de Cruz e Sousa, nos remete à posição de um crítico literário perante um artista. Ele escreve a propósito de esclarecimento⁶ quanto ao julgamento imaturo que fizera o poeta Alberto de Oliveira a respeito da obra de Cruz e Sousa: “Mas sem ele, como sem mim, como sem outros, o grande Negro chegaria onde está”. E continua: “Quem faz os poetas não são os críticos: são os poetas que se fazem. Se o crítico é injusto, pior para ele, que é quem se diminui” (Vítor, 1979: 191).

Não se pretende aqui subtrair, ou desconsiderar, o valor do crítico literário. Apresentei tal argumento a título de demonstração, pois, mesmo que o julgamento de uma obra poética seja contextualizado conforme o entendimento da crítica dominante da época, isto não impede que os poetas sejam redescobertos e reanalisados posteriormente, de tal forma que as perspectivas de entendimento de suas obras possam se alargar, evidenciando a evolução do pensamento crítico literário.

No entanto, o que nos prende aqui é uma questão fundada no paradoxo em torno da figura de Emiliano Pernetá, que, embora pertencesse a um movimento que tinha como bandeira a universalidade, foi apenas aclamado e reverenciado “poeta” nos limites circunscritos do Paraná. Outrossim, malgrado o conservadorismo da crítica da época, o poeta não aparece como um dos grandes nomes do movimento simbolista do Brasil, ao lado de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraes, por exemplo. Diante disto, poder-se-ia dizer que existiu um simbolismo brasileiro e outro paranaense? Estar-se-ia criando um regionalismo, em pleno seio de um movimento que tinha como lema ultrapassar as fronteiras regionais e mesmo nacionais?

É verdade que o Paraná não tinha uma identidade expressiva que pudesse atingir e/ou alcançar outras regiões do Brasil, principalmente no sentido de competir ao mesmo nível com o que se produzia no centro literário do país. Naquela época, o Paraná se apresentava como um Estado em formação, cuja independência política (1853) tinha sido recentemente alcançada.

⁶ “A infantilidade de um príncipe”. Obra Crítica de Nestor Vítor, 1979, vol. III.

Segundo Bento de Mello (2008), o que foi expressivo nos escritores desta geração de poetas, deslocada geograficamente do centro onde borbulhava a cena literária, foi a necessidade que eles sentiam de contribuir para o desenvolvimento de um Paraná literário. Era nesse sentido que formulavam concepções de arte e praticavam o exercício da escrita com entusiasmo. Tinham, de certa forma, por missão, a ideia de tornar a arte e o belo acessíveis a todos, como se disto dependesse a construção de um Estado próspero.

O caráter regional que tomou o movimento no Paraná poderia indicar um obstáculo à atualização da cultura brasileira, cujos críticos se debatiam com as questões de rejeição aos modismos estrangeiros. Esta ascendia para a ideia de uma literatura com identidade nacional. Atrelados a uma linguagem de cunho espiritual, os elementos regionais da escrita simbolista não se assentavam nas lutas político-ideológicas pelas quais o país passava, nem revelavam a “rudeza” das condições de vida da população rural, e era este o regionalismo que a respectiva crítica valorizava.

A respeito disto, Alfredo (1987) reitera a importância do regionalismo que se produzia naquele período dentro de uma perspectiva social, afirmando que “nem tudo tinha virado *Belle époque* no Brasil de 1900” (Bosi, 1987: 232), referindo-se a Simões Lopes Neto (1865-1916). Diante de tal formulação, fica clara a distinção entre o uso de elementos regionalistas de caráter paisagístico, presentes no Simbolismo, e o regionalismo que buscava compreender a vida no ambiente rural e que pensava “a terra e o homem do interior” (Bosi, 1987).

Diante disto, pode-se inferir que o motivo da busca por elementos regionais na escrita simbolista, presente na concepção de alguns teóricos, está atrelado a fatores históricos de identidade local. A necessidade de intensificar o valor do Simbolismo no Paraná, através de elementos regionais, aparece como signo fundamental e depositário de uma identidade político-regional que prezava uma iconografia que ressaltava a flora paranaense.

Portanto, não se pode analisar a repercussão que o movimento simbolista teve no Paraná sem se considerar o fator histórico-político que parece ter provocado uma “onda” literária sobre a qual assenta até hoje a cultura do Estado (Bento de Mello, 2008). Se

não se considerar este fator, com que ímpeto estes tantos jovens escritores paranaenses, que compõem grande parte do *Panorama* de Andrade Muricy, sentir-se-iam impelidos a embrenharem-se num mundo de memórias infindas, advindas dos mitos e dos múltiplos sentidos incorporados nas imagens simbólicas? Uma literatura atualizada, que ainda borbulhava de novidade, trazida diretamente da “capital cultural” do país, e mesmo da Europa, por alguns deles.

Ainda que se tratasse de um ambiente de formação da identidade local, Emiliano Pernetta não sentia necessidade de representar de forma direta e descritiva suas origens, como salienta Van Erven (2012): “O que ocorre é que a paisagem do planalto curitibano aparece transfigurada nos versos de EP, pois é filtrada por seu ideário estético” (Van Erven, 2012: 107).

Desta forma, as paisagens aparecem diluídas em alguns poemas, uma vez que o ideário estético do poeta se voltava muito mais para o caráter universal e transcendente, abordando vez ou outra a natureza paranaense, como se pode verificar no seguinte verso do soneto “Iguaçu”: “Orgulho do Brasil, glória do Paraná!”; ou no verso de “Oração da manhã”: “A hercúlea robustez daqueles pinheirais”, ou ainda no belíssimo poema panteísta “Sol”, que se pode encontrar mais adiante.

No entanto, na década de 40 do século XX, Dalton Trevisan afirmava, categoricamente, que Emiliano Pernetta fora um poeta de província. Sua crítica traz uma revolta contra o provincianismo paranaense que marcava a literatura do Estado. Dalton Trevisan tentava reinscrever o Paraná na cena literária pós-moderna, e para isso precisava de desconstruir o valor que a literatura simbolista tinha para o Estado, manifestando o que para ele seria o teor provinciano de Emiliano Pernetta:

‘Ilusão’ é, porventura o melhor livro de poesia escrito no Paraná, grato ao nosso coração por um laço afetivo, mas nem por isso é livro que ultrapasse as fronteiras da rua 15, e, para nós, neste instante, são as fronteiras do mundo, e não as da rua 15, que procuramos atingir (TREVISAN, 1946: 17).

Neste trecho do famoso artigo “Emiliano Pernetta, um poeta medíocre” (1946), Trevisan acusa o poeta de escrever uma poesia de “dia de árvore”, que servia para ser apresentada em escolas e eventos sociais, sem que tivesse, contudo, o devido valor

poético. Trevisan também ridiculariza o argumento dos críticos do movimento que defendiam a presença de autenticidade nos versos de Pernetá: “Pois, de novo, novo mesmo, em Emiliano Pernetá, além das imagens surradas de dicionário greco-latino, só há o verso do pinheiro que é uma taça de luz, etc., sempre citada por quem nunca o leu” (Trevisan ,1946: 16).

Entretanto, o que encontramos nos poemas são pequenas referências à geografia local, e que, ainda assim, são versos que aparecem em sua maioria sempre envoltos de mitologia, ou até de paisagens ensolaradas que não se prendiam necessariamente ao Paraná, mas que poderiam se remeter ao Brasil, como pode-se verificar no início do poema intitulado “Sol”:

Crepúsculo indeciso. As estrelas começam a apagar-se, uma a uma, como lâmpadas que se extinguem. Zéfiro sopra. E num vago sussurro harmonioso, a pouco e pouco, a natureza acorda. Ouvem-se vozes longínquas e dispersas...

Este poema fala do nascimento do sol, onde fauna e flora são possuidoras de *anima*, por meio da qual expressam o desejo da chegada do sol. É assim que surge o pássaro que diz: “- Vai despontar a luz.” E depois outro pássaro, a árvore, o monte, a abelha, todos eles anunciando em uníssono o contentamento que é a vida com a presença do sol.

Este caráter luminoso, ou numinoso, presente no símbolo do sol, associa-se a uma atmosfera de alegria, gerando expectativas que remetem à esperança de um estado de bem-aventurança. O poema termina com o aparecimento do poeta que diz: “O poeta: - Ah! Que sombria dor e que profunda mágoa/De não ser eu aquela gota d’água,/Que depois de fulgir, assim como uma estrela,/Derrete-se na luz, funde-se dentro dela!”, expressando sua natureza humana de insatisfação, e o desejo transcendente de fundir-se com o todo.

Na análise de Muricy (1930), as poesias ensolaradas de Emiliano Pernetá refletem uma realidade bem brasileira, que, para o crítico, é um dos fatores de maior relevância na poética de Pernetá. Tal característica “solar” presente nos versos demonstra a originalidade do poeta, que, assim, se distingue dos demais simbolistas, tanto brasileiros, quanto europeus. Segue o trecho da crítica referido:

Emiliano era capaz de altas, e de delicadas visões, porém muito generalizadas, sem nada de característico e de cor local. Só uma cousa é autenticamente parte da natureza do planalto paranaense: a luz, a luz que lhe inspirou muitos dos seus mais belos poemas: ‘Sol’, por exemplo, e a inesquecível pastoral ‘Setembro’, que abre e dá o seu nome ao livro póstumo (Muricy, 1930: 18).

Muricy fala que a “luz” retrata características do planalto paranaense, já que no poema “Sol” Emiliano Pernetta refere-se às árvores típicas do estado, como o pinheiro e a palmeira. Mas não menciona, por exemplo, a erva-mate, o ipê, o cedro, de igual relevância no imaginário popular do Estado. Assim, se fosse intenção do poeta restringir o poema, que encerra a sua melhor obra poética, a um provincianismo, tais aspectos da flora não poderiam faltar. No período de produção poética de Emiliano Pernetta, a erva-mate era o símbolo que representava a economia do Estado, conhecido como “O ciclo da erva-mate”. Assim também o ipê, árvore de beleza penetrante, espalhada por todo o Estado, poderia encantar e cativar facilmente os olhos de um poeta sedento por versos que lhe dessem esse teor regional, embora não fosse uma árvore exclusiva do Estado.

No entanto, a apreciação que Tasso da Silveira faz desta característica é ainda mais enfática, na medida em que afirma que a paisagem paranaense tinha uma importância significativa na poesia de Emiliano Pernetta, ao mesmo tempo que remete para a originalidade das paisagens ensolaradas, sem restrição local, que aparecem em vários poemas, como nos seguintes versos do “Soneto de outrora”: “Acordo triste. O sol radioso ecoa.../Maio respira pela boca de ouro/do sol- o doce, o embriagante, o louro-/Cheiro de rosas que desabotoa...”. E no “Soneto” de 1987, onde se pode ler: “Vejo-te sempre, Dona, ao sol das cinco,/Em roupas leves, e de cor de malva,/Ir pelo braço de um senhor de zinco,/Respeitável até na própria calva”. Nas palavras do crítico:

Quando se começar, no Brasil, a fazer exegese dos nossos grandes poetas, compreender-se-á quanto embebeu Emiliano Pernetta sua poesia do fundo frescor de um mundo amanhecendo da natureza paranaense. O Paraná é, antes de tudo, o claro planalto de clima mediterrâneo, sob céus límpidos e puros, e de perpétua juvenilidade, que constitui paisagem única no seio do Brasil tropical. Essa juvenilidade luminosa, esse infinito frescor da paisagem, totalmente se transladam, sob feição de aparente paganismo, para os poemas emilianescos de realização mais acabada, dando-lhe sentido brasileiro e imprimindo-lhes, *verbigratia*, em face do simbolismo francês, um cunho de originalidade irrecusável (Tasso, *apud* Van Erven, 2012: 109).

É possível compreender que muitos críticos que defendiam esta característica tenham querido trazer para a leitura crítica da obra de Emiliano Pernetá a ideia de inovação e peculiaridade do modo de escrita do poeta “solar”, ou talvez quisessem incorporá-lo nos argumentos da crítica nacional que primava por elementos locais. No entanto, o que é válido ressaltar não é a paisagem “solar” paranaense, mas a presença de um elemento estético nacional, que o poeta usa como símbolo de regozijo, incomum na poesia simbolista europeia. E ainda a singularidade da poesia de Emiliano Pernetá está no fato de inserir elementos de outras tradições na estética simbolista, como a evocação do texto bíblico, e os traço de exaltação da natureza, que lembram a estrutura dos cânticos.

À parte disto, é evidente que a grande importância de Emiliano Pernetá para as letras do Paraná se vincula à postura que tinha o poeta para com os seus conterrâneos. No período em que esteve fora da sua terra natal, o poeta trabalhou na *Cidade do rio* e na *Folha Pôpular* – grandes revistas do Simbolismo (Muricy, 1952), e sempre se preocupava em enviar notícias literárias, servindo de mediador entre o que se passava na “capital cultural” e no Paraná. Abriu caminho a outros poetas para publicações em jornais e revistas, sendo, muitas vezes, o mediador daqueles que iam à “capital” para se integrarem no movimento, como podemos verificar no trecho: “Nos fins desse ano, Cruz e Sousa transfere-se para o Rio de Janeiro e, levado pela mão de Emiliano Pernetá, mas à pedido de Virgílio Várzea, entra como repórter da *Folha Pôpular*” (Massaud, 1966: 55).

Embora a constituição política e o incentivo do Estado tenham contribuído para a propagação do movimento literário no Paraná, também não podemos afirmar que foi este o solo fértil de uma inquietação subjetiva do poeta, latente na atmosfera desse fim de século que atingiu todo o Brasil (Massaud, 1966). O poeta estava sem dúvida na ala de frente do movimento, o que nos leva a pensar com mais cautela no argumento de Muricy, que afirma ter sido necessário quebrar o tabu que restringia “teimosamente os simbolistas a dois deles: Cruz e Sousa e Alphonsus Guimarães” (Muricy, 1952).

É importante lembrar que o movimento saiu do anonimato pelo empenho do crítico acima mencionado. Foi através do resgate da história do movimento e da compilação de poetas e escritores que hoje se pode dar um lugar ao Simbolismo na história da literatura brasileira. Por outro lado, se se sair do ambiente crítico do Simbolismo e se olhar para a

literatura brasileira no seu todo, Cruz e Sousa ainda aparece isolado, servindo como melhor exemplo do reconhecimento poético do Simbolismo brasileiro, que ganha legitimidade uma vez que a sua escrita está atrelada aos fatores político-sociais da época. Era um período propício para acatar novas ideias que pudessem dar um sentido à abolição da escravatura recentemente conquistada (1888), ainda que, por outro lado, a sua escrita não deixe de apresentar os fundamentos estéticos que compunham o movimento.

Estes versos de autenticidade estética simbolista também se encontram em Pernetá. Emiliano Pernetá teve o cuidado de preservar a sua singularidade criadora, sempre tentando explorar nos seus versos a beleza da forma parnasiana e a linguagem simbolista (Massaud, 1966). Nem mesmo lhe aprazia reproduzir os tão respeitados poetas franceses. Emiliano Pernetá já possuía uma voz, como afirma Muricy: “bem fácil seria isolar os numerosos elementos personalíssimos, não apenas no referente ao seu curioso temperamento, mas também à qualidade, sem dúvida múltipla, porém harmoniosa da sua imaginação” (Muricy, 1960: 8). O crítico continua, retratando a expressiva autenticidade de Pernetá nos versos irregulares que o poeta criava, fugindo de uma tendência parnasiana. Uma quebra no ritmo, mas que nem por isso deixavam de ter uma sonoridade marcante, de “uma música ácida, trepidante, lânguida” (*ibidem*).

Esta invisibilidade nacional, possivelmente advinda do próprio ambiente literário, que Pernetá descreve como inóspito [“A vida literária é cruel meus confrates (sic)” (revista SAPO, 1898)], nem por isso deixou de ser um entrave para o poeta expressar, na poesia, o seu orgulho e a sua vaidade social. Não raro pode-se verificar em seus versos a presença de um poeta de natureza “[...] dotada de fundo orgulho, embora sob aparências perfeitamente enganosas, de modéstia e despreensão” (Muricy, 1960: 10).

No poema “O meu orgulho levantou-me”, encontram-se versos como “trabalha que serás o Artista perfeito,/o Domínio, a Grandeza, o Poder e o Rei”. No poema “Orgulho”, o poeta fala num tom aristocrático, anunciando ser ele alguém que goza de privilégio, ousando diferenciar-se daqueles sem nobreza: “Nasci para viver no meio d’um castelo,/Onde eu domine, mas com um gesto senhorial./Não quero conhecer o mal, não quero vê-lo;/ O mando de um artista é um mando imperial.” Segundo Van Erven (2012), o orgulho é um dos sentimentos mais comuns que aparece nos poemas, o

que demonstra que a ideia de superioridade era uma questão que perturbava o poeta, revelando indícios de uma fragilidade latente.

Era uma vaidade que alimentava o fazer poético de Pernetá, uma vez que gozava de total admiração das pessoas. Desta forma, os admiradores acabavam por enaltecer o orgulho do poeta: “era como a voz da sua gente, como nunca antes se vira ocorrer” (Muricy, 1960: 12). Emiliano Pernetá era o ilustre, e ao mesmo tempo que demonstrava essa soberba, sabia que não deveria por ali ficar: “Não queiram ser jamais êsse monstro e êsse poço/ Que sou, e sempre fui, de orgulho e de vaidade!” (“Para que todos que eu amo sejam felizes”).

Como ressalta Muricy (1960), Emiliano Pernetá conseguiu criar um ambiente de reconhecimento todo seu, porém “Ficou assim, confinado na sua província, quase sem repercussões nacionais” (Muricy, 1960: 8). O teor religioso que foram ganhando os seus poemas, já na maturidade da escrita, também seria um obstáculo para o reconhecimento por parte de toda crítica.

Embora a crítica da época estivesse interessada em encontrar particularidades locais nos poemas, o intenso apelo ao transcendente, através de uma linguagem que buscava acima de tudo a fuga, não possibilitaria a sua obra equiparar-se ao que era produzido na mesma época, como *Os sertões* de Euclides da Cunha, ou aos escritos de Raul Pompéia, que já em 1883 introduzia a prosa poética. Nem mesmo a Cruz e Sousa, que, como já mencionado, trazia uma rara voz a negritude brasileira.

Ainda assim, temos o crítico francês Roger Bastide a exaltar Emiliano Pernetá, colocando-o como representante do Simbolismo brasileiro ao lado de Cruz e Sousa. Bastide prefere caracterizar a poesia de Pernetá como provinciana, ainda que enfatize o caráter inusitado da justaposição de universalismo e regionalismo:

Le plus grand de tous les symbolistes, c'est certainement Cruz e Sousa. En ayant déjà parlé à mes lecteurs français, je n'y reviendrai pas. Mais ce nom prestigieux ne doit pas nous faire oublier d'autres poètes de grand valeur, comme Emiliano Pernetá, qui a uni le symbolisme au provincialisme, qui a chanté le Paraná où il est né, ses cieux 'païens',

‘son air de commencement virginal du monde’, avec une grâce tendre et bucolique” (Bastide *apud* Muricy, 1960:93).⁷

Esta mistura de paisagens, presente na poesia de Emiliano Pernetá, pode ser vista como os ecos do Paraná, porém não se restringe a um regionalismo. Ela consegue atingir a realidade paisagística brasileira, e vai mais além, como se pode verificar nas palavras de Martins:

Emiliano Pernetá, na sua pintura do mundo visível (*natura naturata*), quase sempre evita referências a um nacionalismo explícito. A paisagem brasileira – especificamente a paisagem do sul do Brasil – está presente como uma espécie de meio de cultura e, como tal, não se faz necessária sua identificação nacional direta. Árvores, e pássaros, ambientes e cenários – todos são brasileiros, não porque o confessem abertamente, mas porque assim funcionam e reagem. Na própria estrutura poemática, nas metáforas e nos símbolos, o ambiente brasileiro é palpável. Num poema intimista, “*Durante uma enfermidade*”, por exemplo, o sistema de imagens permite a presença de umas ‘pérolas de Ofir’, mas o elemento instigador das sensações que o poeta experimenta é um “sabiá” (Martins, *apud* Van Erven, 2012: 111).

Embora esta contradição crítica em torno da obra do poeta que se tornou célebre, mas que ao mesmo tempo era uma celebridade restrita, não parece resolvida, e o fator “província” legitime uma averiguação mais detalhada, Alfredo Bosi⁸ defende que a obra de Emiliano Pernetá devia ser mais estudada. Com efeito, a sua obra poderia ser considerada tão importante como as obras dos principais simbolistas brasileiros, Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraes, merecendo o poeta um lugar de honra pela militância no movimento e pelos versos que inscreve no tempo, como este, que escreveu em “Corre mais que uma vela”:

Corre mais que uma vela, mas depressa,
Ainda mais depressa do que o vento,
Corre como se fôsse a treva espessa
Do tenebroso véu do esquecimento.

Eu não sei de corrida igual a essa:
São anos e parece que é um momento;
Corre, não cessa de correr, não cessa,
Corre mais do que a luz e o pensamento...

É uma corrida doida essa corrida,

⁷ A crítica de Bastide foi publicada em *Mercure de France*, Paris, 1-11-1953.

⁸ Em *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3^a. ed., 1987: 294-338.

Mais furiosa do que a própria vida,
Mais veloz que as notícias infernais...

Corre mais fatalmente do que a sorte,
Corre para a desgraça e para a morte...
Mas eu queria que corresse mais!

2.3 O apelo ao divino e a transgressão do sagrado

... – Eu serei teu irmão, Satã!
 (“Canção do Diabo”)

A transgressão em Emiliano Pernetá nos fala de uma experiência humana do divino que percorre grande parte dos poemas de *Ilusão*, numa ambiguidade latente, que vai deste a hesitação religiosa, progredindo para a adesão ao satanismo e as provocações à norma, até à resignação completa do poeta, constatada, mais claramente, na sua obra póstuma *Setembro*.

Temos assim uma transgressão nebulosa, marcada pela crise existencial do poeta, que tem seu enredo na experiência com o avesso do sagrado (profano), aparecendo muitas vezes como afronta à Igreja Católica, o que eleva a transgressão ao estatuto de denúncia. Ao mesmo tempo, sua poesia contém um fator transgressivo a partir de um sentimento nitidamente erótico, de uma tal sensualidade que o poeta em nenhum momento intenciona ocultar. Nestes dois casos, a poesia de Emiliano Pernetá, de concepção filosófica idealista, exprime uma ressacralização dos valores e comportamentos religiosos, apresentando espaços comuns como os mistérios, as ninfas, os faunos, a reclusão, a sedução. Ao valorizar o espírito em detrimento da matéria, ele carrega consigo um anseio pelo absoluto. Numa poesia pendular entre o helenismo e o paganismo (Massaud, 1966), o poeta traz para sua poética a tensão entre o desejo, o interdito e a transgressão.

Assim, grande parte dos poemas de *Ilusão* são vincados no movimento anticlericalista, surgido no Brasil em 1981 junto com a República, que caracterizava a separação entre a Igreja e o Estado. Através deste movimento, muitos poetas simbolistas e pensadores,

dentre eles Julio Pernet, ou mesmo Dario Velozo, assumiam uma atitude política de contestação diante do domínio da Igreja Católica. A igreja impedia o avanço de uma livre expressão dos intelectuais, e de uma nova orientação política, cultural e religiosa da sociedade, como a crítica Cassiana Lacerda retrata: “A luta republicana e sua vinculação com a maçonaria foi um passo para o desencadeamento de um forte ambiente anticlerical, o que fatalmente levou os escritores a optarem por outras leituras e interesses” (Carollo, 1996: xxvi). A exemplo da ideia de uma nova igreja temos a construção do *Templo das Musas*, criado por Dario Velozo, que era o local onde os intelectuais faziam suas reuniões e discutiam assuntos pertinentes à sociedade e às letras.

Emiliano Pernet, “representante típico da feição *‘participante’*”, como diria Andrade Muricy, não ficou de fora. Em seu longo poema “Punição do Herege”, o poeta revive o ano de 1713, no reinado de Dom João V, em que muitas famílias foram levadas de Portugal para o Brasil. Eram judeus convertidos à força para o catolicismo. Num tempo em que “Tudo para servir a igreja era sublime”, Emiliano Pernet revela no poema a impetuosidade do abade, metaforizado no papel da Igreja Católica que ainda apresentava seu domínio um século depois:

Se meu marido é herege eu não o sei, porém
Posso afirmar, senhor, que ele é um homem de bem;
Que é incapaz de fazer o que fazeis agora,
Encontrando na rua uma pobre senhora...
Nunca me proibiu de ir à igreja, bem sei,
Mas onde ele não for, eu também não irei.”
E inclinando de leve a formosa cabeça,
No seu passinho curto ela seguiu depressa.
Findava a luz do sol, como uma guerra em paz...

(“Punição do Herege”)

Esta reação anticlerical, que podemos constatar através da fala da mulher, teve forte impacto no sul do Brasil, possivelmente pela presença de muitos imigrantes poloneses, italianos e alemães que eram contrários à Igreja Católica, como também ganhava força o anticlericalismo franco-belga que chegava ao Brasil através da literatura e de estudiosos como Jean Itiberê. A adesão e a propagação do ocultismo e do esoterismo, atrelados à ordem maçônica, representavam uma maneira de combater a soberania da Igreja Católica. Os poemas “Azar”, “Canção”, “Dama”, “O enigma”, “Salomão” são

intensamente marcados pelo esoterismo, com versos como “Ó gládio nu! Meu esotérico estandarte!” (“Dama”), ou “Parte um negro cavaleiro/para as guerras do Além-mar” (“Canção”), e outros versos em que o poeta insinua uma ideia de reencarnação (Van Erven, 2012). Difamando a Igreja Católica, ele desconstrói paradigmas, fomentando outras concepções que o catolicismo jamais conceberia. São palavras que contêm um teor de desobediência cristã-católica revelando um compromisso de enfrentamento do poeta com o aspecto tradicional e sagrado do sistema sociocultural à que o poeta ousava burlar.

Em outro trecho do polêmico poema “Punição do Herege” o poeta, num tom crítico e certo, parece retratar a condição de ser do ‘poeta maldito’ que é renegado, exilado do meio social, como um sujeito que não se enquadra nas convenções sociais e encontra refúgio na arte, na ilusão de um outro mundo:

[...] No mármore do verso ia gravando o sonho...
Mas com tal limpidez e com uma graça tal
Como um raio de sol que ferisse um cristal.
E por isso também lhe corriam as horas,
Por esse vasto azul, magníficas, sonoras,
Bem como um colar de pérolas a cair, Pérolas do Ceilão e pérolas d’Ofir...
O tribunal, porém, da inquisição não via
Com bons olhos crescer essa águia que subia...
Causava-lhe temor, assombrações até,
Que ele tivesse gênio e não tivesse fé...

(“Punição do Herege”)

Logo no início do trecho, o poeta faz alusão ao artista, que lapida sua arte no verso e que, no entanto, este traçado da letra liberta, que critica e indaga preceitos, não é visto pela Igreja com “bons olhos”, pois esta temia que o gênio criador devesse “não tivesse fé”. Como se não bastasse esta repressão apontada nos versos acima, encontramos na penúltima parte do poema a satisfação do abade pelo ato cometido:

Vendo o verdugo, enfim, numa dessas manhãs,
Que as torturas brutais não tinham sido vãs;
Vendo que finalmente a luz dessa candeia,
Sob o vento feral da morte bruxuleia,
Como um requinte mau, jesuítico, feroz,
Alçando o olhar, erguendo as mãos, erguendo a voz,
Ele fala do céu, triunfalmente belo,
Lembra que a vida é um sonho, e a morte, um pesadelo;

E antes que de uma vez se apagasse essa luz,
Deu-lhe para beijar o corpo de Jesus.

Ao retratar este movimento de crueldade do abade, Emiliano Pernetá transpassa a barreira do silêncio, expondo através do verso uma temática cara à Igreja. É uma desobediência explícita, inerentemente vinculada à violência, significando a revolta dos princípios do próprio poeta contra a autoridade religiosa. Vejamos, o poeta não só revela a concepção da Igreja frente ao ato “profano” do marido que escreve o que lhe vem à cabeça, como também é ele, o próprio poeta, quem profana, ao rememorar/denunciar os atos expressos na figura do abade:

Hoje, pela manhã, relendo teu marido,
Eu comigo pensei: eis um homem perdido!
Simbólico, através do símbolo, porém,
Ele diz o que quer, e à cabeça lhe vem.
É o inimigo, pois, mais duro e mais violento
Que investe contra nós, porque ele tem talento.

Esta alusão ao homem perdido, ou ainda numa referência à maldição dos poetas que se rebelavam contra a tradição, devidamente presente na atitude boêmia dos artistas finiseculares, também é retratada em “Ébrios”, onde bêbados e mendigos ganham a empatia do poeta, que escreve estes versos:

Nada é pior. É bem como uma Messalina,
Que já teve e não tem e anda cumprindo a sina
Misérrima... Porém eu vejo-me tão mal,

Que até chego a sentir saudade dos mendigos,
Da espelunca e dos meus camaradas antigos,
Que eu sei que hão de morrer num catre d’hospital

(“Ébrios”)

É através deste olhar de descrédito, de permanente insatisfação, ou ainda do elogio do mal, que surge no poeta a exaltação de Satã, endereçando o culto a um “deus que era o avesso de Deus” (Bataille, 1987). Satã em hebraico é “aquele que acusa”, ou ainda que significa o ato de “opor-se a”, que está assentado na encarnação do mal, tendo na figura de Lúcifer a representação simbólica da revolta. Sendo o objetivo de Satã impedir que o ser humano creia, ele força o humano a duvidar de Deus. Esta sedução de Satã é

encontrada no poema “Canção do Diabo”, onde o eu-lírico encontra-se em seu quarto a ruminar o “tédio amargo”, quando recebe a visita do arcanjo Lúcifer que deixa o quarto todo luminoso. Já aqui aparece a representação da luz vinda do mal, e então o eu-lírico é provocado, ao longo do poema, a render-se diante das promessas de Satã:

E um vulto bem como um segredo
Mais belo do que uma mulher,
Sorriu-me assim: “Não tenhas medo,
Eu sou o arcanjo Lúcifer.”

[...] Vou lhe mostrar torres tão grandes,
Torres de ouro e de marfim,
Cem vezes mais altas que os Andes,
Tantas, tantas, que não têm fim.

[...] E hei de fazê-lo de tal modo,
De tal fluidez, que ele por fim,
O ser humano, o limo, o lodo,
Se torno bem igual a mim.

(“Canção do Diabo”)

Assim também a mulher ocupa um lugar satânico para o poeta, nas representações bíblicas da Sulamita, da rainha de Sabá, de Salomé. Em “Súcubo”, o demônio feminino é evocado pelo poeta comparado a um súcubo que vem para copular e trazer os sonhos maus: “como um súcubo, assim, de fato, tu te entregas...”. Aqui, a mulher representa o demônio ideal, no sentido de mostrar a beleza que ele contém: “Ó Demônio ideal, de uma beleza louca”. E ainda, no último verso, este demônio atroz se transforma em serpente que morde e crava o seu veneno, tal como foi a tentação de Eva na leitura bíblica: “E te enrolas em mim, e me mordes a boca!”.

Temos assim o desejo de interdição manifestado abertamente num erotismo demoníaco que também atravessa poemas como “Esse Perfume”, “Gata”, entre outros, que retratam a busca de “musas” inacessíveis, numa tentativa de realização amorosa, ou mesmo na rejeição de ninfas pueris que não trazem consigo a verdade profana da vida, como podemos verificar no trecho:

Donzelas que passais com esse gesto ameno
E a doce palidez enfim duma cecém
Em vão esse ar é grave, e esse aspecto é sereno,
Não me olheis, não me olheis, que não vos quero bem.

Sulamitas gracis e de rosto moreno,
E claras como a luz, e cheias de desdém,
Tendes perfume, sei, mas não tendes veneno,
Sois muito lindas, sois, não vos quero porém...

(“Donzelas”)

Podemos verificar aqui que a relação amante/amado, no seu sentido contemplativo de desejar deusas assexuadas e inacessíveis, é repelida pelo poeta, convertendo o impulso transgressor em fator estético, na medida em que subverte o entendimento de bem e rompe com a ideia do belo, agora extraído do mal:

[...] Lírios do campo com figura de mulher
A minha decadência é um fruto caprichoso
Desta época sem luz que não sabe o que quer.

Não sabe; mas, ó candidez ideal,
Eu não posso querer senão o Monstruoso,
E o bem Maravilhoso, e o bem Fenomenal!

Nestes dois últimos versos de “Donzela”, o poeta revela seu desejo pelo que é repulsivo, horrendo, enfatizando a ideia essencial do poema através do recurso estético da letra maiúscula, comum aos simbolistas. O erotismo aparece aqui em sua valorização negativa, por meio do verso em que o poeta afirma sua ânsia pelo monstruoso, pelo imundo. Esta ânsia faz sugerir no fundo do poema o desejo do eu-lírico por uma mulher satânica, signo de rebeldia e de libertação, uma vez que ela é irresistível e sedutora, tendo o “dom” de incitar a transgressão. Este estilo presente em Emiliano Pernetá é comentado pelo crítico José Guilherme Merquior, que afirma que “Pernetá é antes de tudo um bom lírico erótico” (Merquior *apud* Van Erven, 2012).

Neste poema citado acima, também aparece um outro viés transgressor do poeta que rompe com a tradição do verso. A quebra do verso alexandrino, que ocorre, segundo Andrade Muricy (1966), em “Lírios do campo com figura de mulher”, em que o poeta “desloca a cesura da sexta sílaba, ficando o verso dividido em três partes de quatro sílabas” (Muricy, 1966: 31), marca uma renovação temático-formal personalíssima de Emiliano Pernetá, “sobretudo na disposição dos acentos, nas elipses inesperadas e na predominância do estilo oral” (*ibidem*).

Esta quebra do verso faz o poeta se aproximar da corrente dos poetas franceses do final do século XIX, que orientavam os trilhos da poesia entre a experimentação e a experiência, conduzindo a poesia ao modernismo. A quebra do verso alexandrino em favor da sonoridade, que se torna frequente e até mesmo radical no movimento simbolista, cria um outro significado do texto, rompendo com a ideia do sentido na linguagem poética, onde o traço visual se sobrepõe ao fonológico, sendo Mallarmé o grande representante desta transgressão da linguagem poética para fora da organização tradicional na página.

A ruptura da forma na construção do poema dentro do movimento simbolista foi um ato de sacrilégio com a poética, que, liberando o verso, ganhou outra ordem. Desfez-se o norte que existia no sentido poético, fazendo perder o espaço sacralizado que tinha o soneto, por exemplo. Emiliano Pernetá, fazendo uso assíduo do soneto, não foi um poeta que ousou intensamente desta renovação formal, mas com suas pequenas intervenções “personalíssimas” contribuiu para a renovação da poesia finissecular brasileira, que espaçadamente abriu os caminhos para um pensamento alheio ao princípio silábico, que alcançou mais adiante o verso livre.

Outro elemento estético de relevância e inovação aparece no poema “Esse perfume”, que, a nível de conteúdo, traz uma celebração do desejo carnal em que o eu-lírico é seduzido pelo perfume de uma mulher. A ideia da sedução e do desejo carnal por uma mulher demoníaca aparecem na estética do poema com movimentos ligeiros de esquivas provocadoras (Muricy, 1960) que refletem a própria natureza da sedução, neste caso, da mulher que atíça, que envenena mas ao mesmo tempo possui “uma tão rara e singular doçura!”. É a delícia escorrendo no corpo do poema:

[...] Quando o aspirei – as minhas mãos nas tuas –
Bateu-me o coração como se fora
Fundir-se, lírio das espáduas nuas!
Foi-me um gozo cruel, áspero e curto...
Ó requintada, ó sábia pecadora,
Mestra no amor das sensações de um furto!

(“Esse Perfume”)

Incorporando o estigma do mal, a expressão do desejo em Emiliano Pernetá, expresso através do feminino, nos remete aos versos de Baudelaire, em “Sed non satiata”:

“Bizarre déité, brune comme les nuits/ Au parfum mélangé de musc et de havane,/ Oeuvre de quelque obi, le Faust de la savane,/ Sorcière au flanc d'ébène, enfant des noirs minuits”, trazendo o erotismo para uma relação completamente dependente do Bem e do Mal, de Deus e de Satã. Ou ainda, no mesmo poema, traz à tona um caráter sadomasoquista, que não conhece o limite entre a dor e o prazer, na medida em que prende o eu-lírico no combate entre o desejo de possuir e o de ser humilhado.

Em “Versículos de Sulamita”, que pertence ao conjunto dos poemas de “Sátiros e Dríades”, por tratar de temáticas que abordam a relação amorosa, encontramos comparações inusitadas de alto teor erótico, expressos através da voz da Sulamita, como no verso “Que bom de me fundir, como se fosse cera”, enfatizando a sensação do tato ao calor das mãos do amado. Ou ainda aparecendo como um fruto saboroso, a amante chama por Salomão: “Vem devorar aqui as minhas pomas nuas”. “Versículos de Sulamita” tem inspiração direta do *Cântico dos Cânticos*, fonte da qual o poeta utiliza-se para falar de uma jovem sensual que oferece todo seu corpo ao amado Salomão, num erotismo bíblico que, segundo Domingos Van Erven (2012), é o “poema de maior sensualidade erótica” do poeta.

Ainda que *Cântico dos cânticos* seja considerado um livro de muitas controvérsias, e um texto ambivalente para falar do divino, pois o próprio livro que compõe as Escrituras Sagradas agride de certa forma o sagrado, o que Emiliano Pernetta faz, ao convocar o livro, é exaltar o erotismo, o amor liberto de restrições morais, além de não restarem dúvidas da forte influência bíblica presente em seus versos.

Também o erotismo ocupa um lugar de destaque nos poemas endereçados à solidão, temática que está presente em 15 poemas de *Ilusão*. Logo no primeiro poema, nos deparamos com versos de uma solidão que acaricia e beija o poeta, como se tratasse de uma mulher que o poeta deseja. Encontramos, também, o recurso à aliteração dos fonemas “s” e “m” e assonância das vogais “i” e “o”, que marcam um ritmo circular no poema. São fonemas que nos remetem à palavra essencial do texto: Solidão. A título de exemplo, veja-se o seguinte excerto do poema “Solidão”:

Desde os mais tenros anos, **Solidão**,
Que adiv_inhe_i que eu era teu **irmão**.

[...] Era **em** teu **seio**, **sim**, **como** um **enfermo**,
Teu **seio** **triste**, e **vasto**, e **nu**, e **ermo**...
[...] **Enlaçados no mesmo abraço pois**,
No mesmo beijo luminoso os dois,
[...] **Ó ilusão**, **ó mãe** das **ilusões**,
Filosofias e religiões[...]

A repetição constante dos sons, de elementos e de ideias, me leva a pensar no desejo do poeta em induzir um estado de transe, tendo em conta o uso insistente de imagens e as frequentes aliteraões. Estado este que expressa, nos versos posteriores, uma nostalgia, na medida em que traz, com o efeito da repetição, a ânsia por estabelecer uma situação de “doce paz” – o ritmo faz lembrar uma oração. Ou seja, a nostalgia presente nos versos reforça o ideal do poeta de reclusão, de proteção do seu relicário:

Que doce ficar aqui nesta ermitagem!

(“Solidão”, II)

Oh! Para que sair do fundo dêste sonho,
Que o destino me deu, e que a Vida me fêz,
Se eu quando, a meu pesar, casualmente, ponho
Fora os pés, a tremer, Volvo, ansiado, outra vez.

(“Solidão”, V)

Nestes seis poemas de “Solidão”, o poeta sacraliza o isolamento como tentativa de aproximar-se dos deuses, pois é no estado de solidão que a alma se revela. O poeta inventa um mundo onde deseja habitar “Ao pé dos lírios, em redor das fontes” e fala do silêncio na vida no campo. Tal afastamento do mundo e dos humanos expressa o desejo do poeta de viver num lugar puro e santificado: “Ó doce paz, o meu doirado asilo”; “Que bom se eu fosse aquele lavrador”. No entanto, esta solidão sacralizada e erotizante, do recolhimento na torre de marfim, aparece nos versos seguintes no seu avesso, onde temos o poeta a declarar que prefere viver longe de “homens rudes e maus, de semblante risonho”, e debruça-se com fascínio sobre o “horror e o sombrio” das desesperanças que ele habita, como que atraído pelo mal: “Na verdade, o sensual, o esteta, o urbano e o civilizado nêle pesava muito para que pudesse ceder lugar ao homem integrado na simplicidade horaciana do campo” (Massaud, 1966: 139).

Embora o crítico argumente que o poeta era demasiado urbano para apreciar verdadeiramente esta simplicidade do campo, penso que podemos interpretar este verso

de uma outra maneira. Os versos de *Solidão* retratam, se assim se quiser, mais uma vez, a ambiguidade inerentes dos poemas de *Ilusão*, ou seja, apontam para o desejo do poeta amparado nos princípios de uma vida singela. Desejo que o trai, como se, ao abordar a temática do sagrado no contexto cultural a que pertenceu, o poeta fosse incitado a transgredir.

Agora ele não quer mais a solidão dos campos e dos lírios, ele quer muito mais, a solidão desnudada, em seio nu, no meio das ruínas e dos escombros:

O meu lugar é aqui, no seio desta ruína,
Destes escombros, que reluzem como lanças,
E destes torreões, que a febre inda ilumina!

Sim, é insulado aqui, no cimo, bem o sei!
Entre os abutres e entre as Desesperanças,
E dentro deste horror sombrio, como um Rei!

(“Solidão V”)

Ele quer agora a solidão, mas urbana, isto é, nem que seja na mundanidade, para logo depois, no último poema de “Solidão”, se perguntar: “Que mais hei de querer, se para aquele/ Que o destino cruel bate e repele,/ Todo desejo é inteiramente vão?”.

Esses poemas são mais um exemplo das imagens provocadoras do poeta em relação à sociedade, que muitas vezes remetem a uma postura anti-clerical e outras tantas ao resgate de todos os valores humanistas. Imagens presentes através das diversas temáticas que o poeta se propõe a explorar, por via de um paganismo e de uma sensualidade, que, por vezes, não consegue suprimir. Este gosto por temas pagãos e clássicos, bem como sua atração por uma linguagem erotizante justificam-se, segundo Massaud (1966), por uma “obediência aos ditames de sua inquietação interior e ao influxo do meio” (Massaud, 1966: 135).

Ainda que permaneça no registro religioso, aqui, o que interessa para ele é a provocação da norma. Ao tratar da relação do conhecimento do absoluto, encarnado na figura de Deus, com os valores éticos, políticos, sociais e culturais, Emiliano Pernetta traz à tona o ideal altruísta. Assim sendo, neste conjunto de poemas que forma *Solidão*, o poeta

resgata valores de humildade presentes na narrativa bíblica, apresentando um caráter humanista nas ideias, que considero fundamental no que tange à poesia.

Através do exposto, pode-se constatar uma ambiguidade na poética de Emiliano Pernetá no que tange às manifestações do seu desejo, o que permite outras interpretações dos poemas. No entanto, ressalto que a ambiguidade presente na sua poética está cravada numa inquietação religiosa do poeta, em que a dor e o prazer se misturam, resultando num “desejo intenso de conhecer o próprio fim” (Bosi, 1997: 318), como expresso, por exemplo, no poema intitulado “Oh! Que ânsia de subir hoje mesmo...”. Assim, ao mesmo tempo em que o poeta atravessa os limites do sagrado, ele demonstra sua religiosidade em diversos poemas com versos legítimos de um adorador. Logo, a questão da transgressão encontra-se manifestada e suprimida como se tratasse de uma contradição presente na vida mesmo de Emiliano Pernetá. Assim sendo, o que me trouxe satisfação na abordagem desta temática, muito mais do que encontrar uma via transgressora em Emiliano Pernetá, foi a possibilidade de fazer um paralelo da obra deste poeta simbolista com a noção de sagrado tão presente na estética finissecular.

3. Ilusão: A consagração do poeta

3.1 A beleza da Ilusão

Que a vida, em suma, é um grande e
extravagante Sonho

(“Prólogo”)

A concepção estética de Emiliano Pernetá baseava-se na ideia de que o mundo é a representação daquilo que o sujeito experimenta. A realidade seria, assim, não o que ela é, mas como cada um a percebe. Segundo Van Erven (2012), essa concepção teria influência em Platão e na filosofia hindu, sendo que o poeta conheceu esta última através das leituras de Schopenhauer e Leconte de Lisle. A filosofia hindu, segundo o crítico, postula que as percepções humanas não são nada mais do que ilusórias e que não representariam a realidade primordial.

Schopenhauer, na obra *O mundo como representação das coisas*, também sustentava a hipótese de que a realidade é uma simples representação, sendo, portanto, uma ilusão dos sentidos. Nesta linha de pensamento do filósofo alemão, o que impulsiona o ser humano é a vontade de sonhar ou, ainda, de ambicionar. Porém, como só existe ambição por aquilo que ainda não se alcançou, a ambição é inevitavelmente marcada pela dor, tendo ligação direta com a falta (Gomes, 1994).

Assim, para o poeta, a percepção da realidade estaria encoberta por um véu, o “véu de maia” (maia, em sânscrito, refere-se à ilusão), que encobriria todas as incertezas humanas. Tal percepção, reforçaria, naturalmente, o seu entendimento do mundo e, por consequência, o fazer poético de Pernetá, como se pode verificar nas suas palavras: “E depois cada um de nós temos a obrigação de ser o que é, sobretudo em arte, onde o próprio artifício deve ser uma ilusão perfeita e verdadeira” (Pernetá, 1945: 252).

Dessa maneira, o sentido de arte para o poeta era o de atingir a sensibilidade das pessoas através do uso de um artifício, ou seja, de algo que pudesse ser construído a partir “do nada”. No caso da linguagem artística de Pernetá, esses artifícios estariam representados nas ferramentas linguísticas, por meio de metáforas, de aliterações, ou através do poder

sugestivo do texto. Tais artifícios enquadravam-se no ideal estético da busca pela beleza, que tem o fim em si mesma, uma vez que o poeta jamais alcançaria tal perfeição estética. Ele quer a beleza, mas ela sempre lhe escapa.

Logo, há uma associação entre ilusão e beleza, pois se, por um lado, a arte do poeta é feita de artifícios criados a partir do nada, por outro lado, o ato de criar em Emiliano Pernetá busca atingir a beleza, uma vez que o poeta cria para obter o belo. Pode-se dizer que o ato de criar, por meio das imagens e do conteúdo dos poemas, está sobretudo subjugado àquilo que é considerado belo. A natureza do belo, para Pernetá, é algo divino e que está além da aparência enganosa dos sentidos e, no entanto, ao mesmo tempo em que o poeta aspira a superar este mundo de ilusões, goza a possibilidade de poder criar a ilusão.

Emiliano Pernetá parecia preocupar-se muito com os “porquês” da arte. As preocupações do poeta em encontrar na arte um caminho que pudesse não só preencher o seu ideal, mas que apaziguasse suas constantes crises existenciais, era evidente. No trecho abaixo, o sentido da palavra ilusão, como algo criado do nada, tão usada pelo poeta, exprime a sua ideia de arte:

Como se há de renunciar ao único prazer que realmente podemos gozar neste mundo, o prazer de tirar do nada, como um deus, o sonho evanescente, e ver esse sonho tomar uma forma, que se lapida, esculpe, anima, até que tenha um sopro de vida, até que atinja enfiam a perfeição, de se lhe poder exclamar: parla! Como exclamaste tu, um dia Miguel Ângelo? (Pernetá *apud* Carollo, 1980: 468).

Já o seu apreço e o seu entendimento do belo, aparece, por exemplo, no poema “Dama”, em que o poeta parece superar a ideia unilateral do belo, trazendo nos versos a exaltação de uma beleza que contempla o bem e o mal, aproximando-se de uma estética baudelariana. É fácil verificar este contraste em Baudelaire, em “Hymne à la Beauté”, onde os versos envoltos de simbologias universais, como o céu e o inferno, revelam esta ideia de beleza: “Que tu viens du ciel ou de l’enfer, qu’importe,/Ô Beauté! Monster énorme, effrayant, ingénu!”. O poeta francês exalta a beleza, como os simbolistas faziam, porém, também traz à tona um outro sentido do belo. Nas duas primeiras estrofes de “Dama”, de Emiliano Pernetá, datado de 1909, tem-se esta percepção da beleza:

A noite em claro, o mundo inóspito, e dessa arte

Urдем contra a Beleza as coisas mais abjetas...
Reina o pesar, mas como um Rei, por toda parte;
E ordena a Herodes que degolem os poetas...

Cavaleiros por terra e plumas inquietas;
Esqueletos, que importa? a rir ... Hei de vibrar-te
Aos quatro ventos, e com formas obsoletas,
Ó gladio nu! Meu esotérico estandarte!

É curioso que o título deste poema, “Dama”, aparece também em outro poema datado de 1903, que, segundo a estudiosa Cassiana Lacerda, tratar-se-ia do mesmo em duas versões. Na primeira versão do poema “Dama” (em *Ilusão* aparece apenas a versão de 1909), os versos revelam o amor pelo ideal. O desejo de busca e a constatação da impossibilidade de atingir o seu fim, expressam o amor e o ódio do poeta pelo ideal, que inclui o belo, embora, nesta versão, a sua evocação não aparece de forma clara:

Ânsia de te querer que já não tem mais fim,
Meu espírito vai, meu coração caminha,
Como uma estrela, como um sol, como um clarim,
Mas tudo em vão, sei eu! Tu és uma rainha! ...

És a contelação maravilhosa, a minha
Aspiração de luz magnífica, ai de mim!
A nudez, o clarão, a formosura, a linha,
Ó espelho ideal: Ó Torre de Marfim!

Nunca me hás de querer, batendo-me por ti,
Pomo d’uma discórdia infrutífera, beijo
Todo em fogo, e a arder, assim como um rubi ...

Mas é por isso que eu, ó desesperação,
Amo-te com furor, com ódio te desejo,
E mordo-te, Ideal, e adoro-te, Ilusão!

Também é possível verificar na primeira estrofe do poema III de “Um violão que chora...” esta “desesperação” do poeta por encontrar algo que pudesse representar o ideal, como uma ilusão perfeita, e que pudesse cessar com essa busca sem fim:

[...] O poeta é a eterna criança,
Correndo atrás da ilusão,
Que lhe foge, e ele não cansa
De tanto correr em vão [...]

Aqui, a imagem que Emiliano Pernetta oferece ao leitor é de uma mistura entre a inocência e o jeito descomplicado da criança de acreditar no sonho e seguir a ilusão. O

poeta, enquanto criança, não mede as consequências, ele corre sem parar, atrás de algo que o seduz, que se aproxima e se afasta dele:

Daí pensarmos nós que a arte é uma fina, uma esquisita, uma infinita volúpia embriagadora, tanto do bem como do mal, que, depois de impressionar o artista, tem o dom de arrastar consigo, como se fosse numa aluvião, tudo quanto a puder sentir e compreender. Daí também acreditarmos no esforço individual, para a criação da verdadeira arte. (Perneta *apud* Carollo, 1980: 466)

Para ele, a realização do artista está em concretizar a experiência, ou seja, perpetuar a “magia” do instante num objeto concreto, como pode-se verificar nas palavras do próprio poeta: “A vida é um momento. E não há outro meio de o poder perpetuar, a não ser, gravando-o no bronze, esculpindo-o na pedra, burilando-o nas páginas do livro” (Carollo, 1980: 469).

Emiliano Perneta foi um poeta que amou acima de tudo o vago e o ideal. Consciente de que vivia num mundo de ilusões, o poeta ansiava profundamente fundir-se com o além para alcançar a realidade verdadeira, a transcendência. Assim, a representação da fuga do mundo ríspido dá-se através de temáticas que imprimem o desencanto do poeta pelo mundo, sendo os meios comuns de evasão o sonho, o vinho, a viagem, a mulher, o chamamento divino. Desta maneira, a fuga aparece como suporte para o enfrentamento dessa “vida cruel”, sendo cultivada tanto no seu teor agressivo, quanto redentor.

Este poder de fuga, presente na poética de Emiliano Perneta, não suprime o seu próprio sofrimento de viver, que se constata pela presença de vários poemas que tratam da escuridão, da dor, da tristeza, e do tão aclamado sentimento de tédio, frequente nos simbolistas. Tais símbolos de obscuridade mostram a desilusão do poeta diante do mundo, remetendo-o, como num ciclo, às suas fantasias de fuga.

A busca pelo ideal não representava para Emiliano Perneta uma busca branda e tranquila, mas sim tortuosa, espelhada também nas contigências da época. Além de o poeta colocar nos seus versos a crença e o desejo de encontrar um lugar ideal, imprimindo um caráter poético esperançoso, eles expressavam o desalento, as dúvidas e o desinteresse do poeta em pertencer a um mundo “virado do avesso”. Através dos

versos voltados para o ideal, bem como para as imagens míticas frequentemente usadas, o poeta simbolista alçava compreender melhor o mundo em que vivia.

Esta vontade de criar uma verdade para lhe apaziguar a dor pode ser encontrada na segunda estrofe do poema “Espectro”, que diz: “Sofro. Quero iludir a minha dor que chora”. Temos aqui o sujeito consciente da sua vontade, urgente de sair do sofrimento, que encontra, ainda na mesma estrofe, o refúgio na ilusão. O poeta quer se iludir e, portanto, cria a cena ilusória, desviando o poema do caminho sofrêgo pelo qual seguia:

Chego, fecho-me aqui no quarto. Lá por fora
Ruge o vento de dor. Bate desesperada
A chuva nos vitrais. Eu estou só. Agora
Completamente só. E a noite é gelada.

Sofro. Quero iludir a minha dor que chora.
Folheio este volume e não compreendo nada.
Tento escrever, em vão. **Mas**⁹, eis que sem demora
Noto que a porta foi como que descerrada...

É alguém, alguém talvez... Meu coração se pasma,
Todo o meu ser enfim trêmulo se retrai:
Vejo pé ante pé chegar o fantasma...

Entra. Senta-se aqui. Olha-me bem de frente,
Melancolicamente e dolorosamente,
E sem dizer palavra, em seguida, ele sai!

Se se partir de uma concepção religiosa da qual Emiliano Pernetta partilhava, pode-se aceitar a suposição de que o poeta viu um espectro e, no entanto, seguindo a concepção idealista do próprio poeta, fica mais clara a sua busca do amparo no invisível, através do trecho “mas eis que sem demora”, que representa o aparecimento de algo inusitado, como uma epifania. A partir da entrada do fantasma, o poeta pode entrar na ilusão.

A ilusão surge, assim, de um estado emotivo, ela é o coração da imaginação, sendo que a capacidade imaginativa é responsável por provocar o contato com o que Calvino chamaria de “visão interior”. É isto que Emiliano Pernetta exalta em “Setembro”, a possibilidade de sonhar: “Sonhei. Pude sonhar. Não há nada no mundo/ Que seja para

⁹ Embora na versão editada do livro de referência conste o advérbio de adição ‘**Mais**’, entende-se que seja um erro ortográfico pois o lugar que a palavra ocupa no verso remete para um frase adversativa, ganhando força com o advérbio “eis”, que aponta para um acontecimento súbito.

mim de um gozo mais profundo./ Pude sonhar ao pé dos altos eucaliptos/ Os sonhos que mais amo, os sonhos infinitos.” No poema “Enigma”, Pernetá também traz esta ideia de iludir um mal-estar, presente no verso “iludir a cruel decepção”.

Ainda que encontremos versos de declarada resignação ao divino em toda a produção literária, a poética de Emiliano Pernetá é, acima de tudo, uma poética da fuga (Lacerda, 1996), que vem representada por “abismos infinitos” e desejo de “subir hoje mesmo”. É com essa ânsia de atingir um outro lugar, que saem os versos de “Vozes”, endereçando o leitor a uma espécie de “sentimento oceânico”, como lembrança de um apaziguamento total que só existe na reminescência:

Ó rumor ideal! Ó ilusão secreta!
Vozes tristes, vozes doces que me chamais,
Com a saudade cruel e a lembrança completa
De um outro mundo, que eu perdi, não acho mais...

Vozes antigas como as barbas d’um profeta,
Ó vozes de paixão, ó vozes de metais,
Ó vozes que feris a minha alma inquieta,
Vozes de multidão ruidosa sobre o cais...

Vozes lindas assim como um efebo louro,
Vozes, filhas, não sei, das entranhas do Ar,
Vozes d’Apolo e de marfim e prata e ouro...

Ó vozes de embriaguez, ardentíssimas vozes,
Vozes, bem como se quebrasse, ao longe, o mar
Sob penhascos nus e rochedos atrozés!...

É possível decodificar nos versos do poema o sentimento de saudade, a partir do momento em que o poeta traz para o cenário as vozes “do além”, que chamam o poeta a regressar àquele mundo. A ideia de viagem aparece vinculada ao desejo de resgatar algo perdido, expresso nas palavras “cais”, “rochedo”, “mar”, “penhasco”, de onde a voz supostamente viria. A mistura entre o ideal, a ilusão e a saudade são traços de uma poética da travessia que remete tanto ao mistério, quanto à busca do desconhecido.

Logo no poema que dá sequência ao livro, “Quando um poeta nasceu”, surge novamente esta ideia de resgatar alguma coisa, ou ainda de buscar encontrar a satisfação outrora perdida, como nos versos “Tendo sempre a sorrir nos olhos a Quimera.../Chegam os anos e vêm os cabelos brancos.../Todavia, ele só, em pé sobre a

montanha, Inda sonha, inda crê, inda deseja e espera!...”. O poeta parece referir-se à natureza infinda do desejo do ser humano, que percorre a vida inteira à procura da completude e que, no entanto, malgrado os cabelos brancos, não desiste de sonhar.

Ou ainda, se quisermos trazer esta ideia do desejo, fixada na figura do poeta, remetendo-nos ao título “quando um poeta nasceu”, os versos de “ainda”, no trecho “Inda sonha, inda crê, inda deseja, e espera!...”, revelam a imagem do poeta que nasceu para “sonhar”, ou “imaginar”, sinônimos de criação. Temos também, na primeira estrofe, a ideia do “sonhar” representada na imagem do mar, que, através das velas desfraldadas, permite ao poeta navegar/explorar um horizonte infindo de fantasias: “Quando um poeta nasceu, como o sol que desponte,/ Logo por sobre o mar longas e brancas velas/ Desfraldam-se; e, por fim, tudo palpita, o monte[...]”.

A busca da realidade essencial, e o endeusamento do ideal chegam a tal extremo em Pernetá que o poeta anseia pela sua própria extinção (Bosi, 1971): “Oh que ansia de subir hoje mesmo a montanha”; “Hei de dormir o derradeiro sono!” (“In Extremis”)¹⁰. Ao abordar uma realidade subjetiva, de cunho metafísico, o poeta cria a existência de um paraíso fora do mundo real, e por se tratar de um lugar intocável, este paraíso não é nada mais do que uma busca de consolo do próprio poeta para abrandar a “desgraça humana”, ou mesmo, para expressar a descrença numa transformação social: “O que ele está a procurar realmente é um paraíso inexistente e é para isso que encontra um símbolo numa recordação do passado dissimulada numa realidade presente” (Chadwick, 1971: 26).

Assim, o poeta insinua mais do que descreve, contornando o objeto e nunca abordando-o diretamente. Esta estratégia também sugere um processo fugidio do objeto de que se fala, ou seja, como se a poesia simbolista tratasse de falar do objeto da mesma maneira pela qual se dá a lógica do desejo, uma vez que este está sempre a circundar o objeto da satisfação, mas nunca o alcança, porque nunca se sacia:

Certo halo de palavra que nem rica nem agressiva, mas aproximativa (assonância,

¹⁰ Pilotto, Erasmo (1945: 150), “*Obras Completas de Emiliano Pernetá*. Curitiba: Gerpa.

aliteração), e tocando o ouvido sem feri-lo. Os versos devem ser ímpares para exprimir insatisfação. Só a nuance, o flou, o flutuante. Nem a idéia clara, nem o sentimento preciso, mas o vago do coração, o claro-escuro das sensações, o indeciso dos estados de alma (Muricy, 1973: 53).

Este caráter de ideal que rege a poesia do poeta simbolista já vinha decalcado dos princípios poéticos de Edgar Allan Poe, que primava por uma *poesia pura*. Para o poeta norte-americano, se a poesia visasse algum objetivo era o da beleza suprema. Assim, para que o poema atingisse tal valor, ele deveria necessariamente ter um caráter musical, uma vez que, para Poe, a música se aproximava muito mais das emoções, pelo seu caráter vago e impreciso. É do poeta romântico que viriam o apreço pelo vago, pelo indefinido e pelo efêmero que tanto renderam à poesia simbolista.

Para o poeta brasileiro “tudo é um sonho vago”, ou seja, o sonho representa a ilusão, uma vez que a procura pela beleza é infundável e volúvel, terminando sempre em frustração: “a beleza não é mais do que uma ilusão”. O sonho representaria uma falsa percepção da realidade, ou uma esperança morta. Por outro lado, encontra-se nos poemas um variado número de expressões da palavra “sonho” contendo o sentido de ambição, ou seja, de procurar a beleza, no sentido de ir atrás daquilo que se almeja: “Por isso que sonhar é o mesmo que ter asas...”.

Posto isto, é fácil preceber que existem diferentes facetas do sentido da palavra “ilusão” utilizada pelo poeta. Em Emiliano Pernetá, a ilusão e a desilusão aparecem entrelaçadas num relação de complementaridade, pois, ao mesmo tempo em que o poeta sabe que tudo na vida não passa de uma ilusão, ele anseia, buscando no ato da entrega mística, o apaziguamento dos seus temores. Esse é o idealismo simbolista que está impregnado de mística e envolto de platonismo, onde a vida não seria mais do que uma experiência ilusória em contraponto com a verdadeira felicidade do além.

Desiludido, o poeta inventa o mundo que lhe apetece, rumo à liberdade do artista, e sem perder de vista a importância da beleza: “O artista só faz questão para si de ser livre, por isso ele veio atualmente para fazer a beleza, que é, em sua expressão mais genuína da (sic) liberdade” (Pernetá apud Carollo, 1980: 466).

3.2 A viagem: o mar e a imensidão

E é o único lugar
Onde eu me sinto grande, onde eu me sinto belo
Em face deste mar...
("Ode à Solidão")

No famoso poema "L'invitation au voyage", Baudelaire instiga o leitor a descobrir os prazeres do "viajar", convidando, assim, o leitor a sonhar. Através de imagens e emoções intensas, descritas sinestesticamente, o poeta evoca um ideal de viver: "Là tout n'est qu'ordre et beauté, /Luxe, calme et volupté." O advérbio "lá", presente no verso, conduz o sentido promissor que há na ideia do convite, uma promessa que conforta o poeta, e o próprio leitor, diante dos seus tão conhecidos momentos de "spleen". É *là* que está tudo aquilo que é ansiado por ele: a beleza, a calma e a volúpia.

A promessa da viagem, como possibilidade de encontro com a felicidade, no sentido de ir em busca daquilo que não existe no "aqui", acaba por reforçar o ideal estético simbolista, tendo sempre a beleza como algo inalcançável. Este sentido do "viajar", que guarda um valor de transcendência, também se encontra em Emiliano Pernetá. Uma ideia de viagem onde toda a esperança e todo o apaziguamento são possíveis: "Lá, para além dos astros, lá, talvez?"

De modo geral, a viagem remete ao deslocamento de um lugar a outro, o que implica em sair de um local conhecido, de onde se está, para entrar em contato com outro lugar miticamente novo, geralmente promissor. É o que Baudelaire faz, ao convidar o leitor a se aventurar em novas paisagens, onde a ideia de viajar dá a possibilidade de encontrar "lá", no destino, o "maravilhamento". Tal conotação do poema remete facilmente ao "Itinerário de Pasárgada" de Manuel Bandeira, que também traz a ideia esperançosa, de que num outro lugar não há de haver o sofrimento que há no local (físico/psíquico) onde se está, ainda que se trate de um poema característico do humor modernista, expresso através da intertextualidade com o famoso poema "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias. Outrossim, como diria Octávio Paz, "La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono": não seria, portanto, incomum encontrar nos poetas essa vontade de exilar-se da dor.

Seguindo o mesmo raciocínio, entende-se que a evocação às viagens, em Emiliano Pernetá, serviria como meio para dissipar a realidade dolorosa: “Quando outro dia eu andei/ Por esses mares remotos,/ P’ra me escapar, e escapei” (“VI Um violão que chora”). Sendo uma promessa de bem-aventurança, a viagem guarda no seu eixo uma vontade de mudança, de desvio rápido do mal-estar, que aparece em Pernetá frequentemente, através do uso da palavra “fuga”, sinônimo de “saída”: “Quanto me faz febril a idéia de ter asas, E de fugir para a infinita luz!” (“Creio”). Esta evasão é tão presente no poeta que o crítico e poeta Tasso da Silveira reconheceria nele “o poeta da evasão”¹¹.

Assim também, a temática do vinho é um recurso dos idealistas para simbolizar a evasão para o além. O vinho tem o poder de fazer dormir e ao mesmo tempo despertar, uma ambiguidade que aparece constante nas temáticas de Baudelaire, preenchendo de magia uma utopia fundada através do choque. Em Pernetá, esta ambiguidade também aparece, representando o poder do vinho de ampliar a consciência e ascender, como se pode verificar no verso do poema “O bom vinho”: “O vinho o poeta acende aos astros, une-os,/ E ele por sobre todos os pesares,/ Claro e suspenso como os plenilúnios,/ Sonha e domina a vastidão dos mares!...”, ou ainda no poema “Christie, audi nos”, onde se tem: “Vinho, divino vinho, embriaga o meu pesar”.

Ainda que se possa ver neste último verso o vinho como fuga de uma realidade dolorosa, o poeta brasileiro não apresentava nos seus versos essa ânsia mórbida do ópio e da morfina dos poetas finiseculares da França. Assim sendo, em *Versos para embarcar*, tem-se na primeira estrofe o sujeito lírico a desesperar-se: “Tudo, tudo vai mal, e tudo é uma viela”, e a expressar sua desistência na vontade de fugir: “Pois que bom de embarcar, um dia, a toda a vela,/ E fugir, e fugir, seja para onde for.” No entanto, na sequência dos versos aparece a esperança, dando a entender que o poeta incita muito mais à glória de viver (Tasso, 1966), como se pode verificar nos versos finais do poema:

Quem me dera que fosse hoje! E enquanto a nau sulcasse
De proceloso mar entre uivos e baldões,

¹¹ da Silveira, Tasso. Emiliano Pernetá, o poeta de evasão. Revista “Letras” nº15, Curitiba, 1966, pág. 3-7.

Eu poder, sem terror, olhando face a face
O abismo, descrever as minhas impressões!

É bem possível que eu, arriscando na sorte,
Notasse que por fim só me saía o azar,
E o diabo, e tudo, e o mais, e tudo, e a própria morte,
E ainda tudo, porém, que ânsia de viajar!

Como demonstrado no tópico anterior desta pesquisa, Emiliano Pernetá foi acima de tudo um poeta da fuga, em que os principais meios de evasão se dariam através da viagem, do vinho, da mulher e do sonho. Todos com o ímpeto de suplantar o tédio (Van Erven, 2012) e atingir a transcendência. Ainda que o sonho apareça muitas vezes confundido com a ilusão, e que aponte claramente para a transcendência, no sentido de que a vida “é um grande e extravagante Sonho” e que a vida verdadeira estaria no “além”, é através da viagem, enquanto símbolo de deslocamento, que acontece seu modo mais tangível de fuga.

O poeta ansiava tão fortemente por abrandar os desgostos da vida, que criava para isto a ilusão de um lugar ideal, onde não existiriam martírios. No entanto, este lugar era distante, sendo necessário uma viagem “além mar” para alcançá-lo: “Um velho, e o barco sobre o mar:/ O mar é um túmulo, sem fundo,/Mas eu vou dar a volta ao Mundo, Além! Além! – Quero embarcar!” (“Ideal”). A ilusão estaria assim, na ideia do lugar ideal, mas também, no caminho até ele.

É certo que nestas utopias de viagens pode-se encontrar muitas ramificações do sentido do “embarcar”, mas a raiz da imagem simbólica da viagem, em Emiliano Pernetá, inclina-se para o desejo de transcendência do poeta, transfigurado na morte como viagem final, como se pôde verificar no poema citado, onde o destino da viagem estaria no “além”. Esta viagem rumo à transcendência aparece também no poema “O Brigue”: “Mas a nau continua oscilando, oscilando.../ Ó quando eu poderei, também, partir, ó quando?/ Eu que não sou da Terra e que à Terra estou preso?”.

Para o poeta, a ideia da viagem que leva para o mundo da transcendência é sempre a viagem feita pelo mar. Na época em que o poeta viveu, logicamente as viagens ocorriam através do mar, e é nesse sentido que a evocação da imagem do mar vem

associada às enunciações que o poeta faz do “além mundo” que conteriam uma dimensão de mistério, melancolia e beleza:

[...] Não há como embarcar. A vida é um navio
Doido, a querer partir, mordendo o pé do cais,
Velas estão a encher, sopra o nordeste frio,
Quando é que partes, ó navio, quando saís?

(“Versos para Embarcar”)

São inúmeras as referências ao mar, como em “Ode à Solidão”, onde tem-se o verso: “Como é bom de escutar o mar quebrando sobre/ esses rochedos nus...”. Ou ainda em “Vozes”, onde o poeta fala explicitamente da sua vontade de ir para o “outro mundo”, que o chama por meio de vozes que vêm do cais. São muitas vozes que chamam pelo poeta e que resgatam nele a lembrança de algo que se foi e não volta mais, ou simplesmente resgatam a ideia da “partida”: “Ó rumor ideal! Ó ilusão secreta!/ Vozes tristes, vozes doces que me chamais,/ Com saudade cruel e a lembrança completa/ De um outro mundo, que eu perdi, não acho mais.” Estes versos de saudade, evocados pelo poeta, é que vão produzir os versos das viagens ilusórias.

A viagem, na sua conotação simbólica, tem o poder de transformar, remetendo aos mistérios do desconhecido, da libertação das certezas. Assim também o mar, no imaginário humano, vai representar o inconsciente, o desconhecido, ou, se se quiser, numa expressão psicanalítica pode-se dizer que a associação entre o mar e a *psyque* representaria o “sentimento oceânico” que remete sempre para a ideia de completude. É o mar o símbolo de passagens, tormentas, longas viagens, linguagem comum a muitos poetas. Ele é a imensidão que toma corpo no poema “Inexpremível”:

Nesse bravo rumor de oceano indefinido,
Quando bate e regouga e brame estranhamente,
Há não sei quê de grito e de raiva impotente,
Um soluço imortal, um estranho rugido

Há um mistério qualquer nesse peito fremente,
Uma revelação de um segredo perdido
No passado, e que tu, ó profeta esquecido!
Andas a revelar branindo eternamente...

Eu que vivo também preso aos grilhões do Verso,
Na tormenta febril das paixões do Universo,
Sem nunca se traduzir, nem nunca as balbuciar...

Como eu compreendo e sinto esse delírio extremo,
A revolta, a impotência, o vozeirão supremo,
A linguagem confusa e roqueada do mar!

Aqui o mar é comparado ao poeta, é ele aquilo que tudo contém, a confusão, as dualidades que se complementam, a imensidão. Tanto no mar quanto no poeta existe a queixa e a sofreguidão, e neste emaranhado de sensações existe um segredo a ser revelado, um segredo perdido que o poeta (na condição de profeta, ou de decifrador), em gritos, revela. Esta comparação com o mar também aparece em “V Um violão que chora”, onde o poeta expressa esses versos melancólicos: “Num dia, quando já/ não existires, quem,/ Quem se lembrará/ De ti? Talvez ninguém./ No vasto mar, que anseia, Nesse profundo mar,/ De um pobre grão d’areia,/ Quem pode se lembrar?”.

Muitos dos poemas que tratam de viagens também são recobertos por outras imagens simbólicas, como em “Embarque para Citera”, onde a mensagem decifrada recai sempre na ilusão de uma nova paisagem. Este poema recebe o mesmo título do famoso quadro *Embarquement pour Cythère (1716-1717)* de Watteau, uma obra de extrema importância para o movimento simbolista. No quadro, os três casais, que aparecem em primeiro plano, representam na verdade três fases do relacionamento de um mesmo casal. Segundo Lucie-Smith (1998), na primeira fase, o casal aparece enamorado, na segunda já se levanta e na terceira fase, o casal olha para trás com um ar de arrependimento. Vale ressaltar que a leitura que se faz aqui da terceira fase é a de que o casal se despede da fase anterior, sem conotação de arrependimento. O quadro representa a ida, ou o retorno à ilha grega, local de paragem constante dos navegantes da época, e onde também havia a estátua de Astarte, ou Afrodite, símbolo do amor e do prazer. É uma pintura que imprime um simbolismo difuso com uma imagem marcante e misteriosa. Transcreve-se o poema referido:

De resto, quanto a mim, a mais doce quimera
É sempre essa ilusão de uma nova paisagem,
E por isso também, por isso quem me dera
Que a minha vida fosse uma grande viagem.

Quem me dera poder, à tarde, quando a aragem
Sopra ríspida, entrar na primeira galera,
E errando sobre o mar, ó rude marinhagem,
No outono, estar aqui, e ali, na primavera!

Quando o encanto, porém, sorri, quando me vejo,
Ora num coração, ora noutra, que esteve
A palpitar por mim de orgulho e de desejo;

Ah! Quando vibro assim! É melhor, na verdade,
Que se andasse no mar, numa trirreme leve,
De prazer em prazer, de cidade em cidade...

Aqui, o poeta também traz a ideia da “nova paisagem” atravessada por uma ilusão, como se estivesse a referir-se à pintura de Watteau. O ideal utópico, mais bem quisto pelo poeta, estaria na forma de apresentar a simbologia, o que demandaria um atitude reflexiva e de decifração para que a mensagem fosse apreendida. O poema também fala da paisagem mutável, associada ao tempo, mas também da experiência adquirida através dele. Paisagem mutável expressa no desejo de se estar errando, ou experimentando cada nova paisagem, “aqui e ali” na “tarde da vida”. Embora o que marca o poema é mesmo a “ilusão de uma nova paisagem”. Aí está o desejo do poeta, de olhar a vida como uma intensa viagem, sempre a passar, sempre a iludir.

Trazendo novamente Baudelaire para compreender esta relação entre o mar, a viagem e o desconhecido, no poema intitulado “Le Voyage”, o francês consegue envolver o leitor com os versos que falam da travessia humana pelo mundo, ou ainda do encontro com o novo. Nomeando as descobertas humanas ao longo da história, Baudelaire fala do sentimento de ambição. Ao tratar da viagem do desconhecido como a última esperança que consola, o que mais importaria ao poeta que não o apetite vasto do universo? “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?/ Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!*”. É interessante ressaltar aqui que este poema pertence ao conjunto de poemas de “La mort”, que é a última parte de *Les fleurs du mal*, como se “Le voyage” tratasse da última viagem, da viagem ao infinito que desembocaria no “mar da morte”.

É interessante constatar a presença de um pensamento semelhante no poema “A cigarra e a estrela” de Emiliano Pernetá, deixando, mais uma vez, a impressão de que os poetas bebiam dos mesmos anseios, o que torna explícitas as temáticas em torno do ideal como forma de expressão intrínseca daquele período. Assim, tem-se no poema do brasileiro o retrato, embora com outras imagens representativas, do contraste entre aquilo que seria supostamente bom e ruim para o ser: “que importava que essa brisa em vão,/ Em vão

suspirasse que era uma ilusão?/ Que importava a ela que, triste ou risonho,/ Tudo quanto via fosse apenas sonho?/ No meio das ondas furiosas do mar,/ Felizes aqueles que andam a sonhar!”.

Em Baudelaire, tem-se o “Enfer ou Ciel”, em Pernetá o “triste ou risonho”, representações muito distintas a nível do imaginário, mas que, no entanto, acabam por tratar de representações análogas, diferenças que, por sinal, singularizam ambos os poetas. Os trechos dos poemas narram a indiferença perante o destino da viagem, pois o que importa em Baudelaire é a busca incessante do novo, numa curiosidade que só tem fim na expectativa depositada no horizonte. Já em Pernetá, o importante é o ato de sonhar, de criar uma realidade ainda que fosse para ser em vão. À vista disto, ambos os poetas apontam para o desejo de seguir o horizonte, porque, independentemente das intempéries do caminho, o destino estaria na busca, afinal um dos desígnios de toda a arte.

No fôlego do espírito que nega e resiste ao sofrimento e às desgraças da vida, Emiliano Pernetá busca em todas as viagens, a última viagem. Pode-se dizer que a poesia de Emiliano Pernetá problematizou, muitas vezes através do apelo, a temática da viagem em embarcações a lugares ideais e cheios de encantos. Segundo Carollo (1996), essa temática pode ter surgido do exílio do poeta na própria província paranaense, no sentido de que a vida na pequena capital só foi possível pela capacidade, que demonstrou, em “iludir-se” com as ideias de viagens. Escrever poemas de partida, de ânsia de ir, tornou-se um refúgio para Emiliano Pernetá. Viagens desejadas ou fantasiadas que ganhavam espaço nos poemas pelo único fator de não terem sido vivenciadas: “E eu não parti. Fiquei dentro do meu delírio./Mas que ânsia de fugir hoje mesmo daqui.”

É esta a riqueza da poética da fuga de Emiliano Pernetá, que possibilita interpretações variadas, uma vez que estão cheia de dualidades e ambiguidades de “partir” e “ficar”, como se pôde ver, por exemplo, nas duas últimas estrofes de “Embarque para Cítera”. A viagem é o modo de fuga mais evidente, de uma realidade que desagradava o poeta e que lhe era difícil de viver, uma viagem que era sempre a última viagem a desembocar na devoção religiosa, como verdadeira ilusão que lhe daria a paz interior.

Conclusão

Procurou-se apresentar nesta pesquisa as características da poesia de Emiliano Pernetá, tendo por base a concepção filosófica do poeta e o enredo literária que a constituiu, como também tentou-se averiguar os fatores que suscitaram as controvérsias referentes à qualidade dos versos de Pernetá. O esforço das análises convergiu para oferecer uma explicação aceitável dos “porquês” da crítica negativa, em contraponto à apreciação da obra do poeta que se verificou mais comum no seu Estado de origem.

Expresso em discurso enigmático, a obra de Emiliano Pernetá exige um código de acesso para que seja possível a decifração dos enigmas nela inserida. Legítima de muitas suposições, sua poesia exige que o leitor encontre a chave “certa” para entrar no mundo do poeta. Uma entrada que não possibilita, necessariamente, o entendimento primeiro daquilo que o poeta pretendia expressar. Esta ambiguidade emana do próprio processo de sugestão, presente na poesia simbolista, que pode ser explicada, ao menos do ponto de vista dos poetas, por meio da frase que Rimbaud escreve em resposta à sua mãe, que não entendia o que o poeta queria dizer em suas poesias: “J’ai voulu dire ce que cela dit, littéralement et dans tout le sens”.

Daí dizer que a poesia em Emiliano Pernetá vibra no seu sentimento de “sim”. Ele é um tipo de poeta que conjuga a esperança e o desespero, em que as tempestades são sempre bem vistas, permitindo ao leitor respirar e regenerar o ciclo, quando a esperança é anunciada. O poeta trata constantemente do caráter inevitável da morte, mas também mostra um certo otimismo pelo futuro. A cada momento existe um conselho sobre o futuro, o que dá mérito a Muricy, que nomeia Emiliano Pernetá como o “poeta solar” (exposto no tópico 2.2), evidenciando o sentimento de esperança que aparece dentro do símbolo do sol em tantos versos da poesia de Pernetá.

Por outro lado, a leitura dos poemas de Emiliano Pernetá deixa o leitor num estado de confusão, de não ter um norte. Uma leitura comparatista faz remeter novamente a Rimbaud, em “La vraie vie est absence”, que fala da vida como sendo algo sempre construído virtualmente. Ainda que tudo não passe de um ilusão, o poeta aceita “iludir-

se”, como se não existisse outro caminho que não o de entrar no jogo da criação, tanto no seu sentido existencial quanto artístico. Além da linguagem um tanto hermética, e da explosão de imagens, muitas vezes incoerentes, que criam uma poesia oblíqua e condensada na insistente ideia de criar um imaginário coletivo à maneira da cultura grega.

Também foi referida a questão do reconhecimento do fazer poético de Emiliano Pernetta no tópico 2.2, onde se expuseram os aspectos da crítica a favor e contra o poeta. Não deixa de ser curioso, entretanto, o fato de haver um número maior de críticas em defesa da autenticidade dos versos do poeta que partem dos seus conterrâneos, embora este não seja um fator que por si desmereça os argumentos. O círculo literário do Paraná da época teve seu impacto no movimento simbolista. Foi dali que surgiram dois grandes críticos de reconhecimento nacional (Nestor Vítor e Andrade Muricy), logo, produziu intelectuais que tinham de fato conhecimento das hesitações que o ideal estético do movimento causava no país, como se pode verificar nas palavras de Tasso da Silveira (1945):

Quando o Brasil aprender a analisar os seus cantores em golpes de sondagens profundas, a exemplo dos que vão descobrir nas profunduras do orbe os veios de petróleo, de ferro, de ouro, com surpresa verá surgirem significações de que nem suspeitava no seu povo sofrido, humilde, e, não obstante rico de vida interior e de sonho.

Também é verdade que a publicação tardia da maior obra do poeta, *Ilusão* (1911), prejudicaria gravemente o seu reconhecimento. Da mesma forma, grande parte dos poemas dessa obra foi escrita depois da abolição da escravatura, entre 1897-1911, sendo que dificilmente conteria elementos de enfoque social que agradariam à crítica literária, ainda que esta abordagem apareceria uma ou outra vez na sua obra como um todo. Carollo (1996) salienta que as circunstâncias da época e o modo de vida do poeta foram impróprias para o seu reconhecimento; por conseguinte, a pesquisadora tenta argumentar com o fato de o poeta não ter tido uma fortuna crítica que seria a desejada:

Concluída, em suas grandes linhas, na passagem do século, se tivesse sido publicada naquele período, quando o poeta era um ‘raro’, tanto na poesia, como em sua experiência pessoal, pois ainda não tinha sido contaminado pelos sestros da província, talvez fosse outra sua fortuna crítica. Poderia então ter despertado outro tipo de

interesse e de avaliação, vindo ocupar lugar de maior destaque na literatura brasileira (Carollo,1996: xxix).

Embora o argumento não seja de todo convincente, como se pôde provar no tópico 2.2, a pesquisadora consegue resgatar, através de uma série de estudos que faz sobre o movimento no Paraná, a poética “esquecida” de Emiliano Pernetá, e enfatiza o seu valor de “poesia da fuga”, o que acaba por se aproximar dos resultados aqui obtidos. Como se pôde verificar, o nome do poeta também aparece na análise de críticos de maior renome nacional, como Masaud Moisés ou Alfredo Bosi, que destaca o poema “Fogo Sagrado” como sendo uma das melhores composições do poeta (Bosi, 1997).

Além da importância de analisar o pensamento crítico em torno da obra de Pernetá para se compreender as nuances do seu modo de escrita, outro fator relevante da pesquisa foi encontrar textos do poeta de natureza crítica, que tratavam do seu ideário de arte e da sua concepção de poesia. Elementos que, pretendendo ter sucesso, foram articulados aos poemas de mesma temática, enriquecendo a compreensão da obra como um todo.

Não se pode deixar de levar em conta que, embora passíveis de muitas interpretações, os poemas analisados e discutidos aqui, mantêm um fio condutor que transpassa toda a obra de Pernetá, são poesias que opõem-se aos limites do mundo físico e apreciam a integração com o cosmos. Como referido no tópico 3.1, a tônica da poética analisada é a ilusão, que, independente da analogia requerida, se sonho, fuga, ou destino, partem do mesmo princípio: a busca do essencial.

Como o movimento buscava atingir através da intensidade e do sonho, da magia, os valores do Bem, do Belo, do Sagrado e da Verdade (Bosi, p. 296, 1997), tem-se na poética de Emiliano Pernetá pontos insistentes de uma abordagem intimamente transcendental e de fuga, que reforçava o ideal estético do movimento. Tendo a linguagem simbolista como pano de fundo, Emiliano Pernetá construiu imagens poéticas que atravessavam suas mais íntimas questões existenciais e de como fazer arte. E, por fim, seguindo a estrutura da dissertação elaborada, os dois últimos tópicos foram discutidos e desenvolvidos de tal forma que resultasse plausível o aprofundamento da leitura da obra do poeta. Só assim foi possível mostrar as repetições e as insistências temáticas que fazem a poesia de Emiliano Pernetá convergir para uma poesia de fuga.

Inscrita e calcada numa urgência de atingir a satisfação, a fuga revelou-se um modo de escrita que enfatiza a relação com o desejo, onde as paisagens aparecem como um barco que vem do fluxo da memória, a agoniar e entorpecer as vivências do poeta. Perspectiva que não ficaria longe do que diria Rilke sobre a natureza do amor: segundo o poeta austríaco, faz parte de todo amor definitivo o facto de só no infinito alcançar o amado. O infinito enquanto busca sem fim daquilo que poderia preencher o ser, mas também enquanto acalanto, que encontra na imensidão a redenção do caminho para o além.

Bibliografia

Bibliografia Específica – Obras relativas ao Paraná

Bento de Mello, Sílvia Gomes, (2008). *Esses moços do Paraná... Livre circulação da palavra nos albores da República*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

Carollo, Cassiana L., (1972). “Jean Itiberé (1870-1953) um informante.” *Revista Letras da UFPR*, n.º 21.

_____ (1980). *Decadentismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos Editora INL – MEC.

_____ (1982). *Do Simbolismo aos antecedentes de 22*. Rio de Janeiro/Curitiba: Fundação Casa de Rui Barbosa/Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte do Paraná.

_____ (1996). “Emiliano Pernetá: da fuga e dissipação à busca do absoluto.” – *Emiliano Pernetá: Ilusão e outros poemas*. Curitiba: Farol do Saber.

_____ (1996a). “Decadismo e Simbolismo.” — *Dario Vellozo: Cinerário & outros poemas*. Curitiba: Farol do Saber.

Erven, Domingos Van (2012). *A poesia de Emiliano Pernetá*. Curitiba: Curitiba.

Joaquim, (2000). Edição fac-similar. Coleção Brasil Diferente. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, n. 1 – 21.

Linhares, Temístocles (1969). “Raízes do simbolismo no Paraná” – *Revista Paranaense de Desenvolvimento*, Curitiba maio-junho, 29-31.

Pernetá, Emiliano (1898). “Meus caros confrades.” *Revista Sapo*, Curitiba, pp 1.

_____ (1934). *Setembro*. Rio de Janeiro: Edições “Festa”. Introdução e organização de Andrade Muricy.

_____ (1960). *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir. Introdução e organização de Andrade Muricy.

Pilotto, Erasmo (1945). *Obras Completas de Emiliano Pernetá*. Curitiba: Gerpa.

Silveira, Tasso da (1966). “Emiliano Pernetá, poeta de evasão” – *Letras*, n.º15, Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 3-7. Consultado a 10.04.2015: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v15i0.19827>

Silveira, Tasso da (1945). “*A poesia de Emiliano Pernetá*”, introdução ao vol. II de *Poesias Completas de Emiliano Pernetá*”, Rio de Janeiro: Zélio Valverde.

Trevisan, Dalton (1946). “Emiliano, poeta medíocre”. Revista *Joaquim*, Curitiba- junho, n.º 2, 16-17.

Vítor, Nestor (1979). *A obra crítica de Nestor Vítor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Curitiba, Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte.

Bibliografia Geral

Balakian, Ana (2007). *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva. Tradução de José Bonifácio.

Baudelaire, Charles (2012). *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard.

Bosi, Alfredo (1994). *História concisa da literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3ª. ed., 294-338.

Cidade, Hernâni (1945). *O conceito de poesia como expressão da cultura: sua evolução através das literaturas portuguesa e brasileira*. Coimbra: Arménio Amado.

Chadwick, Charles (1971). *O simbolismo: a linguagem crítica*. Lisboa: Lysia. Tradução de Maria Leonor de Castro H. Telles.

Eliade, Mircea (2008). *O sagrado e o profano, a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Rogério Fernandes.

Gomes, Álvaro Cardoso (1994). *O Simbolismo*. São Paulo: Ática.

Illouz, Jean-Nicolas (2014). *Le Symbolisme*. Paris: Le Livre de Poche.

Lucie-Smith, Edward (1998). *Le symbolisme*. Paris: Ed. Thames e Hudson. Tradução do inglês por Mona de Pracontal.

Mallarmé, Stéphane (1896). *Le mystère dans les lettres*. Paris: Fasquelle.

Massaud, Moisés (1966). *O simbolismo: a literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix.

Michaud, Guy (1947). *Message poétique du symbolisme*. Paris: Librairie Nizet.

Muricy, Andrade (1951). *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional.

Muricy, Andrade (1973). *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 2.º v.

Muricy, Andrade (1973a). *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, (Coleção Literatura Brasileira, 12), 3.ºv., 2.ª ed.

Paz, Octávio (1967). *El arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

Pessanha, Camilo (1945). *Clépsidra*. Lisboa: Editorial Ática.

Rimbaud, Arthur (1999). *Poésies. Une saison en enfer: Illuminations*. Paris: Gallimard.

Reis, Carlos (1995). *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina.

Schopenhauer, Arthur (2005). *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: UNESP. Tradução, apresentação, notas e índice de Jair Barbosa.

Teles, Gilberto Mendonça (1976). *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 3.^a ed.

Viegnès, Michel (1998). *Sagesse Amour Bonheur de Paul Verlaine*. Paris: Gallimard.

Wellek, René (1970). *The term and concept of symbolism in literary history. Discriminations: further concepts of criticism*. New Haven-London: Yale University Press.