

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

Luís Fernando Pinheiro

A Antiguidade greco-romana na poesia de Olavo Bilac:
análise e proposta de recepção via escrita criativa

Porto Alegre
2016

Luís Fernando Pinheiro

A Antiguidade greco-romana na poesia de Olavo Bilac:
análise e proposta de recepção via escrita criativa

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade
Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciado em Letras, com ênfase em Português/Inglês.
Orientador: Prof. Dr. Carlos Leonardo B. Antunes

Porto Alegre
2016

CIP - Catalogação na Publicação

Pinheiro, Luís Fernando

A Antiguidade greco-romana na poesia de Olavo Bilac: análise e proposta de recepção via escrita criativa / Luís Fernando Pinheiro. -- 2016.
60 f.

Orientador: Carlos Leonardo Bonturim Antunes.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa
e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e
Literaturas de Língua Inglesa, Porto Alegre, BR-RS,
2016.

1. Olavo Bilac. 2. Poesia. 3. Parnasianismo. 4.
Antiguidade greco-romana. 5. Escrita criativa. I.
Antunes, Carlos Leonardo Bonturim, orient. II. Título.

Dedico este trabalho a três amigos:

Henrique Gomes

Matheus Almeida

Pedro Mohallem

Agradeço ao professor e amigo, Leo,
pelo carinho e atenção que me tem dispensado;
por ter abraçado a causa deste trabalho.

E aos demais membros da banca examinadora,
Rafael Brunhara e Diego Grando, pelas observações
pertinentes e pela camaradagem.

RESUMO

Este trabalho analisa o emprego dado pelo poeta Olavo Bilac ao tema da Antiguidade greco-romana em sua obra completa, com especial ênfase no livro *Panóplias*, considerado o seu livro “mais radicalmente parnasiano” pelo crítico Ivan Teixeira. Verifica a pertinência da tipologia de poemas sugerida pelo mesmo crítico dentro desse recorte temático e estabelece dados estatísticos sobre metros e formas poéticas usados, bem como outros dados, para embasar a escrita criativa que se segue. Apresenta três poemas de autoria própria seguindo o modelo extraído da análise e um quarto poema autoral que foge ao padrão parnasiano, buscando inspiração direta na lírica grega arcaica. Conclui pela possibilidade de se incorporarem mais elementos à poesia de influência parnasiana, como o verso branco e os metros bárbaros.

Palavras-chave: Olavo Bilac; poesia; parnasianismo; Antiguidade greco-romana; escrita criativa.

ABSTRACT

This paper analyses the handling of the Greek-Roman Antiquity theme by poet Olavo Bilac in his complete works, with special emphasis on *Panóplias*, said to be his “most radically Parnassian book” by critics Ivan Teixeira. It verifies the relevance of poem typology suggested by the same critics, applied to this thematic approach, and establishes some data on poetic meter and forms used, as well as other data, to support the creative writing that follows. It presents three auctorial poems in accordance to the model extracted from the analyses, and a fourth poem that avoids the Parnassian pattern and aims at getting direct inspiration from Ancient Greek lyrics. It concludes that it is viable to incorporate more elements to Parnassian-influenced poetry from that source, such as blank verse and barbaric meters.

Keywords: Olavo Bilac; poetry; Parnassianism; Greek-Roman Antiquity; creative writing.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 O TEMA DA ANTIGUIDADE GRECO-ROMANA NA POESIA DE BILAC	12
2.1 Panóplias	12
2.1.1 “A sesta de Nero”	13
2.1.2 “O incêndio de Roma”.....	14
2.1.3 “O sonho de Marco Antônio”	15
2.1.4 “Lendo a Ilíada”	18
2.1.5 “Messalina”	20
2.1.6 “Delenda Carthago!”	22
2.2 Os demais livros	27
2.2.1 “O julgamento de Frinéia”	28
2.2.2 “A tentação de Xenócrates”	30
2.2.3 “Alexandre” e “César”	31
2.2.4 “Édipo” e os demais sonetos	32
2.3 Uma conclusão provisória	34
3 UM EXPERIMENTO POÉTICO	37
3.1 “Água e terra”	38
3.2 “Oráculo”	44
3.3 “Última aurora”	47
3.4 “Elegia a Pátroclo”	51
4 CONCLUSÃO	57
REFERÊNCIAS	59

1 INTRODUÇÃO

Como sempre convém a qualquer trabalho acadêmico, segundo manda a etiqueta própria do gênero, também esta monografia deve começar pelo anúncio de seus propósitos e dos motivos que levaram seu autor a escrevê-la. Resumidamente: analisar-se-ão os poemas de Olavo Bilac que lidam com a *temática greco-romana*, e depois se farão alguns poemas sobre o mesmo tema, quer seguindo de perto as lições do mestre, quer distanciando-se dele em muitos níveis. Mas convém elaborar com mais detalhes essa explicação. Antes, porém, um aviso:

Este é um trabalho acadêmico na modalidade *escrita criativa* e, como tal, há de forçosamente revelar o processo criativo do seu autor — neste caso, eu mesmo — na confecção de seus versos e poemas, que mais adiante veremos. Soaria artificial e até desagradável se eu o revelasse enquanto tentasse manter um afetado distanciamento do meu próprio processo criativo. Este é, afinal, um trabalho de cunho eminentemente *pessoal*, e nem poderia ser diferente. Assim, nesta Introdução e na parte *criativa* propriamente dita (capítulo 3), tomarei a liberdade de expressar-me na primeira pessoa para dar o tom que me soa adequado à ocasião.

Agora, quanto aos propósitos do trabalho e seus motivos, parece-me que é melhor começar por estes últimos. Que *motivos* me levaram a aventurar-me num trabalho de escrita criativa que envolve poesia e parnasianismo? Os motivos são dois, porque são duas as coisas envolvidas. Vejamos.

Primeiro: a poesia. Minha história pessoal com a prática da poesia conta já quatorze anos; comecei a elaborar meus primeiros versos lá pelos idos de 2002. Durante os primeiros três ou quatro anos fui muito prolífico e cheguei mesmo a colecionar uns cem poemas, sobre os mais variados assuntos, e sob as mais variadas formas, mas já então o soneto despontava como a favorita. Nenhum desses poemas era em verso livre; todos respeitavam, dentro de minhas limitações da época, os preceitos do verso tradicional: metro, ritmo, rima. Quase toda essa primeira leva de poemas foi devidamente jogada na lata do lixo, no eterno oblívio do qual não há retorno. Eram versos horríveis, de fato, com uma ou duas exceções. Mas eram e sempre foram — desde o início eu o sabia e não me enganava — apenas *exercícios* de versificação pelos quais eu afinal conseguiria obter certo domínio da técnica tradicional.

De lá para cá, outros tantos poemas eu fiz, mas a produção diminuiu drasticamente de ritmo; passei a escrever menos e melhor; mas sempre só para mim, ou só em raras vezes mostrava a algum amigo. Publiquei “oficialmente” um único soneto em 2008, que me rendeu o segundo lugar no II Concurso “Benjamin Silva” de Sonetos, da Academia Cachoeirense de Letras, e pelo qual recebi à época um gordo prêmio que me satisfez enormemente.

E foi em grande parte por esse ritmo inconstante de escrita, fazendo sempre versos a esmo e sem qualquer unidade mínima entre os poemas que pudesse vir a compor um livro *coeso*, que optei por algo que me forçasse a produzir com foco em torno de alguma unidade, de um tema e de um estilo, como que a ver se sai dali o gérmen de um livro no futuro. Afinal, “a tenteada é livre”, como diz o gaúcho.

Segundo: o parnasianismo. Desde o meu tempo de colégio eu já simpatizava com os poetas parnasianos. Ser-me-ia impossível agora rastrear as causas que me levaram a essa simpatia espontânea; deve ser assim com todo o mundo. Nunca pude enxergar neles os tantos defeitos que os professores e os livros do colégio insistiam em reproduzir raivosamente — e esta situação negativa, que é a tônica dos nossos livros didáticos, é de tal sorte conhecida e diagnosticada, que foi objeto de preocupação de vários autores mais recentes, alguns dos quais engajados em organizar antologias desse período e em defender uma nova perspectiva crítica para o parnasianismo.

O que nos surpreendeu, entretanto, foi a constatação de que, salvo raras exceções, a crítica literária brasileira, lamentavelmente, pouca atenção tem dedicado, nas últimas décadas, a um período tão fecundo e exuberante das letras nacionais. Parece que a maldição lançada por Mário de Andrade sobre os nossos Mestres do Passado, em 1921, realmente pegou, e ainda não apareceu um sacerdote capaz de exorcizá-la. (LÔBO, 1994, p.11)

Todo esse legado que extrapola a produção literária é hoje, não raro, desapreciado e subensinado por um motivo simples: grande parte dos estudiosos e dos professores, das análises e dos livros didáticos, reproduz o julgamento negativo feito pelo modernismo radical há mais de 80 anos. Cometem, assim, dois equívocos. O primeiro é entender ao pé da letra o sentido que os modernistas deram à noção de ruptura. O segundo é olhar as diretrizes parnasianas a partir das expectativas de uma orientação posterior. (MARQUES, 2007, p.18)

Eu não apenas gostava deles já então, como depois vim a gostar ainda mais e a descobrir que, fora daquele meio tóxico de livros didáticos escolares, havia autores de renome dispostos a falar dos parnasianos com respeito e admiração (inclusive os próprios poetas modernistas, que alegadamente os desprezavam: Mário de Andrade e Carlos Drummond, pelo menos, já se declararam fãs dos parnasianos.)

Também meus interesses pessoais em outras áreas com o passar do tempo convergiram de tal sorte que eu pude encontrar nos versos parnasianos ainda mais deleite do que a princípio encontrara: desenvolvi um gosto particular pela língua portuguesa e pela excelência no seu uso; e uma paixão pela Antiguidade, e por tudo que é antigo — Grécia, Roma, Egito... E digo que tais interesses novos realçaram o sabor do parnasianismo porque são elementos

recorrentes na poesia dessa escola. Em verdade, diga-se, são mais que elementos recorrentes; são reconhecidamente, por vários autores, *temas característicos* dos poetas parnasianos, mais frequentes neste poeta, menos naquele; mas que aparecem com certa regularidade se tomada a escola como um todo, e isso atestam alguns nomes da nossa crítica que tomo de exemplo:

Tal indiferença torna viável o trato de motivos diversos como puro exercício literário [...] e enfim, **copiosa temática greco-romana**, haurida nos parnasianos franceses... (BOSI, 2006, p.227, grifo nosso)

No que respeita à temática, convém destacar o gosto dos poetas do Parnaso por uma poesia descritiva, marcada pela pintura de fenômenos naturais, de fatos da história e, em particular, **de motivos clássicos**. (LÔBO, 1994, p.127, grifo nosso)

Outros mais redundariam. É público e notório o que se afirma aqui. Mas é até mesmo para não ficar confiando apenas na palavra de tais ou quais críticos que eu empreendo esta análise, para verificar em que medida o tema greco-romano está de fato representado no cômputo geral dos versos, qual a sua relevância verdadeira, e de que modo comparece na obra de Bilac em particular.

Ora, falei já dos motivos, tanto de ter escolhido a modalidade de escrita criativa com foco na poesia, quanto de ter optado por abordar o parnasianismo e o tema em questão durante este projeto. Agora resta sabermos o que eu planejo fazer de fato, ou seja, o meu *propósito* neste trabalho. E ele deriva do que foi dito acima. Meus objetivos neste trabalho são dois, e cada um deles comporá um capítulo em separado.

O primeiro objetivo (capítulo 2) é fazer um recorte — por necessidade metodológica e limitação de escopo — de apenas um poeta dentre todos os parnasianos, e outro recorte ainda, de tema, dentro da obra dele. Assim, minha opção mais óbvia é *Olavo Bilac*, o parnasiano por excelência, eleito o primeiro Príncipe dos Poetas, o autor de versos ainda hoje lidos e decorados, o único que em verdade goza de alguma popularidade e que ainda hoje vem sendo sucessivamente reeditado, e o que é, enfim, meu predileto (eu disse que era um trabalho pessoal). E no âmbito de sua obra farei uma breve análise de como ele aborda a *temática greco-romana* para, a partir daí, prosseguir à segunda parte do trabalho.

O segundo objetivo (capítulo 3), uma vez analisado o tema do universo greco-romano na poesia de Bilac, é compor eu mesmo alguns poemas que versem sobre o mesmo tema. Não se trata, naturalmente, de uma tentativa de *emular* o poeta e seu estilo ímpar, mas sim de detectar os seus acertos e fracassos, suas limitações, e de buscar uma proposta para expandir e enriquecer o uso poético desse universo já de si tão rico. Esse enriquecimento a que

almejo pode dar-se tanto no aspecto formal, pelo uso de fôrmas e metros menosprezados por Bilac, quanto no conteúdo, pela incorporação de estudos acadêmicos mais profundos sobre a história, a mitologia, a literatura etc. da época que adquiri ao longo da vida.

Este segundo objetivo (capítulo 3) será constituído de duas subpartes que se complementam e que tendem a desenvolver perícias únicas e a exigir estudos próprios. Num primeiro momento, serão feitos poemas que versem sobre o universo greco-romano, mas *respeitando a tipologia* de poemas, ou “tendências compositivas”, da obra bilaquiana tal como definida, conquanto provisoriamente, pelo crítico Ivan Teixeira (2001, p.XVIII) em sua magistral introdução às *Poesias*:

As seleções de Bandeira, Péricles Eugênio e Marisa Lajolo, assim como as preferências de Ivan Junqueira, facultam um conhecimento atualizado da poesia bilaquiana. Nessas seleções, podem-se vislumbrar as várias tendências compositivas das *Poesias*, das quais o presente autor oferece uma divisão provisória, com propósitos didáticos: poemas de **impassibilidade parnasiana**, poemas de **erotismo espetacular**, poemas de **lirismo intimista**, poemas **épicos** e poemas **reflexivos**. Esses são os aspectos consagrados do poeta. (grifo nosso)

Assim, portanto, nesse primeiro momento tentarei compor um poema dentro de cada tendência, ou mesclarei mais de uma tendência num mesmo poema longo, como parece ser o que acontece na prática com Bilac (esta suposição será confirmada ou refutada durante análise prévia — capítulo 2). Os tipos que porventura não se fizerem presentes durante a análise poderão ser adotados ainda assim, conforme me pareça factível ajustá-los ao tema, e outros tipos poderão ser deixados de lado, se a sua inclusão se provar inadequada ao projeto. A análise prévia de tais categorias servirá somente de apoio, não de uma imposição, tanto que as categorias listadas acima não são exaustivas da obra bilaquiana, apenas uma “divisão provisória com propósitos didáticos”.

É importante referir que a observância dessa tipologia em nada conflita com o desenvolvimento que eu pretendo fazer do *universo greco-romano* enquanto tema, precisamente porque os tipos dizem respeito a como que um arcabouço *formal* em primeiro lugar (definido pela fôrma poética, o tipo de metro, o esquema rímico, a prevalência do objetivo sobre o subjetivo etc.) e em segundo lugar ao que eu chamarei, à falta de outro termo, de um “arquitema”: assim, por exemplo, o tipo de poema “erotismo espetacular” só me impõe o erotismo muito genericamente, mas de que maneira e em qual contexto, *especificamente*, isso fica em aberto. Prova disso é que sob essa mesma categoria Ivan Teixeira menciona tanto o poema “Satânia”, que seria um erotismo puro, quanto o poema “O julgamento de Frinéia”, que é um erotismo calcado na história da Grécia Antiga.

Por último, num segundo momento, ou na segunda subparte criativa, será elaborado um poema que, agora sim, extrapole a tipologia bilaquiana sugerida por Teixeira e que introduza, como sugestão a um projeto poético ainda incipiente, características formais e de conteúdo ignoradas por Bilac, indo buscar inspiração *direta* na lírica daquele mundo e tempo.

Para todos os meus poemas, apresentarei os versos primeiramente, e só depois as considerações sobre a sua feitura, as fontes de inspiração etc. Espero ser capaz de aumentar o gosto pelos versos através do *making of* deles, ou desse vislumbre dos bastidores da criação, que é, ao fim e ao cabo, a razão última de uma monografia desta modalidade, muito embora eu saiba e avise desde já que existem sempre certos elementos da criação poética que fogem ao escrutínio da razão e surgem como que inconscientemente. O detalhamento *total* do processo é, portanto, impossível e até indesejável.

Ao final do trabalho faço as considerações sobre o processo como um todo e analiso em que medida o resultado dos poemas me satisfaz a mim, como poeta amador, e quais expectativas reservo para adiante.

2 O TEMA DA ANTIGUIDADE GRECO-ROMANA NA POESIA DE BILAC

Nesta parte do trabalho, agora, debruçar-nos-emos sobre o volume completo das *Poesias* de Olavo Bilac para ir pinçando, um a um, dentro de cada opúsculo ou “livro” interno, aqueles poemas que se enquadrem em nossos critérios previamente estabelecidos, isto é, que versem sobre a *Antiguidade greco-romana* apenas. Mas que o façam como foco principal, e não mediante vagas referências a um só nome de pessoa, ou de lugar, ou de objeto que remeta àquele universo (exclui-se, por exemplo, “Profissão de fé” sob este critério — cujo tema é a metapoesia, e as menções a Zeus, Atena etc. surgem como mero adorno). E, ao fazê-lo, serão ressaltadas algumas características que nos sejam pertinentes, quanto à forma e ao conteúdo, para auxiliar na etapa criativa que se seguirá. Não será feita análise exaustiva de nenhum dos poemas, como, por exemplo, ensinado por Massaud Moisés em *A Análise Literária* (que chega a escrever 17 laudas para analisar um único poema de 20 versos); nada disso. E embora alguns deles sejam vistos com um pouco mais de cuidado do que outros — mormente os de *Panóplias*, pela razão que ainda veremos — a ideia geral é colher dados técnicos para a feitura de versos próprios, e não esmiuçar em demasia os alheios.

Todas as citações de poemas e versos, nesta parte do estudo, referem-se à edição completa de *Poesias* (BILAC, 2001), exceto quando explicitamente dito em contrário, e serão informados, por praticidade, só os números das páginas, quando convier.

2.1 Panóplias

Já desde o próprio título, *Panóplias* faz vibrar na imaginação do leitor o bronze antigo que remete a Grécia e Roma e a feitos militares. De fato, a palavra usada significa tanto uma armadura completa de hoplita, quanto uma coleção de armas exibida para fins decorativos, quanto ainda uma obra que trate de armas, etc. É também aquele livro bilaquiano que mais faz uso, proporcionalmente, da categoria *impassibilidade parnasiana* e de poemas com a temática sob estudo. A prevalência da impassibilidade levou Ivan Teixeira (2001, p.XXII) a afirmar, com acerto: “Este é, enfim, o livro mais radicalmente parnasiano do autor”. Ousaríamos acrescentar que, ao que tudo indica, o “verdadeiro” parnasianismo revela-se nesses dois elementos *conjugados*: a impassibilidade a serviço do tema greco-romano. Eis a razão que mencionáramos acima, para darmos especial atenção a este livro; quantos aos demais, serão vistos *en passant*.

2.1.1 “A sesta de Nero”

Fulge de luz banhado, esplêndido e suntuoso,
O palácio imperial de pórfiro luzente
E mármore da Lacônia. O teto caprichoso
Mostra, em prata incrustado, o nácar do Oriente.

Nero no toro ebúrneo estende-se indolente...
Gemas em profusão do estrágulo custoso
De ouro bordado vêem-se. O olhar deslumbra, ardente,
Da púrpura da Trácia o brilho esplendoroso.

Formosa ancila canta. A aurilavrada lira
Em suas mãos soluça. Os ares perfumando,
Arde a mirra da Arábia em recendente pira.

Formas quebram, dançando, escravas em coréia...
E Nero dorme e sonha, a frente reclinando
Nos alvos seios nus da lúbrica Popéia. (p.23)

Soneto em metro alexandrino; inspiração romana; fonte histórica. É como que um protótipo do parnasianismo brasileiro, pois soma a temática antiga à objetividade desinteressada que caracteriza a escola desde os franceses, e a tal ponto leva a sério o conceito recuperado de *ut pictura poesis*, que atinge as últimas consequências: é realmente como uma fotografia ou pintura do quarto de Nero, enquanto o imperador tira uma soneca no colo da amante, e em volta cantam e dançam as servas ao perfume de incensos... Nada mais, em termos de *ação*. É cena *estática*; nele prevalecem os adjetivos e substantivos algo pomposos que vão dar o clima de antiguidade e funcionar como um espelho lexical da riqueza e dos ornatos que se descrevem. Há também um toque inegável de exotismo (este também considerado característica da escola), que se revela sobretudo na menção a partes distantes do mundo — mármore da Lacônia, nácar do Oriente, púrpura da Trácia, mirra da Arábia — que confluem em Roma como a sede do império e centro daquele mundo.

Sintaticamente, o poema não apresenta dificuldades; no quesito vocabulário, contudo, faz uso de alguns termos particularmente rebuscados — pórfiro, toro ebúrneo, estrágulo, ancila, aurilavrada, coréia — que visam a criar uma atmosfera de exotismo numa cena que se propõe a situar o leitor brasileiro tão longe no tempo e no espaço; e faz também essas menções geográficas já ditas antes, que exigem conhecimentos prévios para despertar mais profundos sentidos na leitura. É um misto de conhecimentos dicionaresco e enciclopédico o que se exige. Nada que uma edição com notas ou um dicionário à mão já não resolvam; bem menos solucionável seria um estilo gongórico ou a linguagem cifrada dos nossos simbolistas.

Com razão, Paulo Franchetti (2007, p.12) observou:

[...] não procede a afirmação, tantas vezes repetida, de que a poesia parnasiana tenha caráter elitista ou seja, de alguma forma, “difícil”. Pelo contrário, a leitura desta antologia, [...] permitirá constatar que toda a dificuldade da poesia parnasiana se concentra em três pontos: na sintaxe algo rebuscada em alguns poetas e poemas (que não é, de modo algum, o traço dominante na obra de qualquer um dos grandes representantes do estilo); nas referências mitológicas, que passaram e ainda passam por atestado de cultura no Brasil; e no vocabulário especioso e castiço que surge esparsamente ao longo dos poemas. **Fora isso, a poesia parnasiana se ressentida, na verdade, de um patente didatismo e de uma ostensiva vontade de comunicação.** (grifo nosso)

Diga-se desde já que a sintaxe bilaquiana é quase sempre muito simples, com alguns deslocamentos ocasionais facilmente remontáveis na ordem direta até pelo leitor sem proficiência. Não há nada, nesse poema e noutros, que lembre nem vagamente os anacolutos violentos de um “Vaso grego”, por exemplo, em que Alberto de Oliveira (ANTOLOGIA..., 2001, p.85) carrega a mão:

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

2.1.2 “O incêndio de Roma”

Raiva o incêndio. A ruir, soltas, desconjuntadas,
As muralhas de pedra, o espaço adormecido
De eco em eco acordando ao medonho estampido,
Como a um sopro fatal, rolam esfaceladas.

E os templos, os museus, o Capitólio erguido
Em mármore frígio, o Foro, as erectas arcadas
Dos aquedutos, tudo as garras inflamadas
Do incêndio cingem, tudo esbroa-se partido.

Longe, reverberando o clarão purpurino,
Arde em chamas o Tibre e acende-se o horizonte...
— Impassível, porém, no alto do Palatino,

Nero, com o manto grego ondeando ao ombro, assoma
Entre os libertos, e ébrio, engrinaldada a frente,
Lira em punho, celebra a destruição de Roma. (p.24)

Soneto em metro alexandrino; inspiração romana; fonte histórica. Este poema é como que gêmeo do anterior, ou o reverso da mesma moeda. Não só porque na folha estão impressos em lados opostos (feliz coincidência desta edição), mas porque se complementam no tema. Se no anterior Nero dormia alheio ao mundo, no seu palácio em Roma, aqui ele contempla ao longe a destruição da cidade sob o fogo voraz enquanto, bêbado, toca a lira e se diverte rindo. Seu alheamento persiste, mas é de outra ordem. Há quem não entenda a postura de Nero como alheia, mas como ativamente interessada, fruto de um sadismo:

[...] a imagem sádica aparece encarnada pelo elemento masculino. Fiel ao requinte esteticista parnasiano-decadentista, as primeiras estrofes aliam majestade à ruína, assinalando o gosto decadente pela monumentalidade que se esboroa[...] “Impassível” e altivo como o dândi baudelairiano-decadentista, que jamais se abala ou se emociona e goza com o exercício da depravação e da maldade, Nero, de longe, não apenas contempla toda aquela destruição, mas, com sua lira, transforma-a em espetáculo estético [...] (BARROS; SOARES NETO; CARLOS, 2009, p.168-169)

Podemos concordar ou não; mas há, sem dúvida, essa nota decadentista, que permeava muitas obras daquele fim de século XIX, e que estará presente em outros poemas que veremos. Aqui já não “arde a mirra da Arábia em recendente pira” (p.23), como no anterior soneto, mas o que arde é toda a Roma em chamas. O vocabulário não apresenta dificuldade, de novo.

Mas convém registrar que, apesar da aparente ausência de ação no soneto, como no outro poema, aqui Bilac consegue imprimir certa dinâmica à descrição do incêndio, de tal sorte que a “pintura” ganha vida com a sua talentosa pena. Nos dois quartetos, poder-se-ia dizer que “nada acontece”, porque não há uma sequência de eventos no tempo, mas a descrição do incêndio passa longe de ser estática.

2.1.3 “O sonho de Marco Antônio”

Poema longo em metro decassílabo, 19 estrofes divididas em 3 partes, quadras de rimas cruzadas; inspiração romana; fonte histórica. O poema abre a parte primeira com a descrição de um acampamento romano após uma noite de bebedeira, em que todos parecem já dormir, à exceção das sentinelas, que fazem a ronda:

Noite. Por todo o largo firmamento
Abrem-se os olhos de ouro das estrelas...
Só perturba a mudez do acampamento
O passo regular das sentinelas.

Brutal, febril, entre canções e brados,
Entrara pela noite a orgia;
Em borbotões, dos cântaros lavrados,
Jorrara o vinho. O exército dormia. (p.25)

Mais adiante se diz que também o general Marco Antônio está acordado, lutando contra o cansaço e o sono que já se insinua, dentro de sua tenda, enquanto medita no amor de Cleópatra, que ele tanto deseja, e sopesa numa balança mental os méritos da guerra e das conquistas territoriais frente ao amor de uma mulher. Ao fim de tanto meditar à noite, perde a luta para o cansaço e sucumbe ao sono:

Assim medita. E alucinado, louco
De pesar, com a fadiga em vão lutando,
Marco Antônio adormece a pouco e pouco,
Nas largas mãos a frente reclinando. (p.26)

Essa é a deixa para o corte da parte dois. Guardando certa semelhança com “A festa de Nero”, que já vimos, esta parte descreve com detalhes de grande opulência o interior do quarto de Cleópatra, que dorme. É como se a riqueza vocabular de algum modo espelhasse a riqueza e a suntuosidade do recinto.

Amplio dossel de seda levantina,
Por colunas de jaspe sustentado,
Cobre os cetins e a caxemira fina
Do régio leito de ébano lavrado. (p.27)

Não é tanto que aqui a riqueza vocabular se manifeste em palavras raras ou pomposas, do tipo que exijam o dicionário, mas na escolha criteriosa de termos que acionarão, em conjunto, uma imagem mental de grande opulência, para quem conseguir situar-se na Antiguidade. Seda, jaspe, cetins, caxemira e ébano: em apenas quatro versos, são cinco referências a materiais de grande valor naquele período, de três origens diversas: animal, mineral e vegetal.

Também aqui a ação é mínima, e se concentra mais no fim desta segunda parte, quando se narra o despertar de Cleópatra:

Acorda. E o torso arqueando, ostenta o lindo
Colo opulento e sensual que oscila,
Murmura um nome e, as pálpebras abrindo,
Mostra o fulgor radiante da pupila. (p.27)

Note-se como há uma nota de erotismo muito sutil, que no entanto não podemos deixar passar em branco. Cleópatra “ostenta o lindo/ colo opulento e sensual que oscila” — isto é, que parte do colo pode verdadeiramente *oscilar*, durante o arqueamento do torso, senão os próprios seios? Há que se inferir disso a descrição da rainha egípcia estando nua no leito, a espreguiçar-se com os seios à mostra e balançando pelo movimento súbito do corpo — movimento, balanço ou gíngado esse cuja ideia é reforçada pelo uso genial da aliteração em // nesse trecho.

Considere-se isso tudo, e temos já aí uma indicação de como, mesmo num poema de “impassibilidade parnasiana”, outras categorias tipológicas se imiscuem, em maior ou menor grau, num todo orgânico.

Corte para a parte três. O general romano acorda de sobressalto enquanto um grito cruza o acampamento. Ao que tudo indica, a cena de Cleópatra dormindo era um sonho (como o título sugere), e até pela descrição algo fantástica que ali se viu. Marco Antônio, ainda não muito lúcido, abraça um fantasma que lhe ficara na impressão do sonho.

O olhar em fogo, os carregados traços
Do rosto em contração, alto e direito
O vulto enorme, — no ar levanta os braços,
E nos braços aperta o próprio peito. (p.28)

E só depois disso acorda a valer e percebe que a aurora vem chegando. Um detalhe interessante na construção deste poema é o paralelismo que Bilac faz entre a primeira e a última estrofes. Repetindo integralmente os dois últimos versos de cada estância, e alterando um pouco os dois primeiros, o poeta obtém um efeito de marasmo retumbante que salienta ainda mais a inexistência de ação propriamente dita no poema, ao reforçar a ideia de que naquele ínterim nada aconteceu senão na cabeça de Marco Antônio, num transcorrer de tempo puramente psicológico:

E a noite foge. Em todo o firmamento
Vão se fechando os olhos das estrelas:
Só perturba a mudez do acampamento
O passo regular das sentinelas. (p.28)

É exemplo de poema de *impassibilidade parnasiana*, segundo Ivan Teixeira (2001), e sem dúvida que o é, e de ímpar mestria. Não obstante, como já vimos, a categoria se impõe pela predominância, não pela exclusividade; e há sempre traços de outras aqui ou acolá, como é o caso do erotismo na parte dois. Neste trecho, que nos remete de volta à parte um, Olavo

Bilac explora e descreve o íntimo da personagem, já não só o aspecto físico das coisas; e, num dado passo, confere certa nota épica aos versos, ao fazer uso de um símile no melhor estilo homérico:

O general medita. Como, soltas
Do álveo de um rio extravasado, as águas
Crescem, cavando o solo, — assim, revoltas,
Fundas a alma lhe vão sulcando as mágoas.

Veja-se o que diz Peter Jones (2013, p.40-41) a respeito disso na *Ilíada* de Homero:

Há mais de trezentos símiles na *Ilíada*, estendendo-se por cerca de 1100 versos (7% do total). São criações miraculosas, que reorientam a atenção do ouvinte das maneiras mais inesperadas e dão, ao poema de vividez, páthos e humor. Há quatro tipos básicos: [...]

4. O símile apresenta o tema *antes* que a narrativa tenha chegado a esse ponto — assim, “tal como acontece X, assim aconteceu Y” [...] O importante é que Areto não havia tombado quando o símile começou — este descreve um boi caindo e *depois* diz que foi assim que tombou Areto. (grifo do autor)

Não damos a citação completa por economia; mas há uma evidente gradação na complexidade entre o primeiro e o quarto tipos catalogados por Jones; e salvo engano, nosso exemplo enquadra-se rigorosamente no tipo de símile mais complexo, que se inicia *antes* de o tema ser dado. No caso deste poema, sabíamos apenas que o general meditava; que houvesse mágoas fundas a sulcar-lhe a alma, isso só viemos a conhecer depois do símile magistral das águas revoltas ter aparecido. Com efeito, não se pode pensar que a semelhança de tal recurso narrativo seja fortuita. Bilac não só era um ávido leitor do aedo grego como ainda lhe dedicara um poema, em homenagem a esse mesmo épico, como veremos já.

2.1.4 “Lendo a Ilíada”

Ei-lo, o poema de assombros, céu cortado
De relâmpagos, onde a alma potente
De Homero vive, e vive eternizado
O espantoso poder da argiva gente.

Arde Tróia... De rastos passa atado
O herói ao carro do rival, e, ardente,
Bate o sol sobre um mar ilimitado
De capacetes e de sangue quente.

Mais que as armas, porém, mais que a batalha
 Mais que os incêndios, brilha o amor que ateia
 O ódio e entre os povos a discórdia espalha:

— Esse amor que ora ativa, ora asserena
 A guerra, e o heróico Páris encadeia
 Aos curvos seios da formosa Helena. (p.29)

Soneto em metro decassílabo; inspiração grega; fonte mitológica. Poema de referência literário-mitológica, e não mais histórica como os anteriores; e diferente deles também porque se foca no mundo grego, não no romano. É o único em *Panóplias* a tratar da Grécia... Ressonando ainda o incêndio de Roma daquele soneto anterior, neste temos outro quadro de fogo, de brilho e calor intensos. Na estrofe 1, são os relâmpagos que cortam o céu; na estrofe 2, é Troia que arde em chamas, e o sol que também arde nos capacetes e aquece o sangue da batalha; na estrofe 3, o poeta diz, porém, que mais do que tudo isso, “brilha o amor que ateia/ o ódio e entre os povos a discórdia espalha”. Todo o poema é construído sobre palavras desse campo semântico que remete a fogo, até mesmo o verbo *atear*, citado acima, que se usa para as chamas, foi escolhido a dedo pelo sentido figurado no contexto. Esse amor verdadeiramente age feito chama, pois “ora ativa, ora asserena/ a guerra”, tal como a chama oscila em força; e é de tal modo forte que “o heróico Páris encadeia/ aos curvos seios da formosa Helena”.

Ora, um bom poeta não escolhe palavras a esmo, por mais que às vezes nos pareça forçado a tal pelas circunstâncias da rima e outros fatores; e menos ainda o faz um poeta exímio como era Bilac, apesar de à época ter só 23 anos. O uso do verbo *encadear* aqui cumpre não apenas a função da rima a que se presta, mas também a de demonstrar o nível de sujeição de Páris a Helena; porque esta o tem como que preso por correntes contra o seu peito, do qual ele não pode e nem deseja separar-se. Eis aí o quanto arde essa paixão.

É interessante mencionar que esse final do poema ecoa muito os últimos versos de “A sesta de Nero”. Diz-se que Nero “dorme e sonha, a frente reclinando/ nos alvos seios nus da lúbrica Popéia” (p.23). Naquele, portanto, o herói cochila molemente sobre a amante que está nua; neste agora, o herói se inclina sobre os seios de uma mulher não lúbrica, mas formosa; a nudez, se há, só se adivinha, não é explicitada. Mas em ambos os casos temos um clima de indolência em que o homem se abandona completamente à mercê da figura feminina enquanto o mundo pega fogo — no par de sonetos de Nero, tal se dá pelo *contraste entre os sonetos*, quando lidos em sequência, entre o clima frio do primeiro e a ardência incendiária do segundo; em “Lendo a Ilíada”, o contraste é interno ao soneto. Em ambos o amor carnal parece prenunciar desgraça.

2.1.5 “Messalina”

Recordo, ao ver-te, as épocas sombrias
Do passado. Minh’alma se transporta
À Roma antiga, e da cidade morta
Dos Césares reanima as cinzas frias;

Triclínios e vivendas luzidias
Percorre; pára de Suburra à porta,
E o confuso clamor escuta, absorta,
Das desvairadas e febris orgias.

Aí, num trono ereto sobre a ruína
De um povo inteiro, tendo à frente impura
O diadema imperial de Messalina,

Vejo-te bela, estátua da loucura!
Erguendo no ar a mão nervosa e fina,
Tinta de sangue, que um punhal segura.(p.30)

Soneto em metro decassílabo; inspiração romana; fonte histórica. O poema introduz uma novidade: um *eu lírico*, que se dirige a um *tu* logo de início: “Recordo, ao ver-te”, cuja identidade, porém, é-nos neste ponto desconhecida, mas apenas adivinhada pela sugestão do título. Na sequência, diz esse eu lírico que a sua alma “se transporta/ à Roma antiga, e da cidade morta/ dos Césares reanima as cinzas frias”. Aqui temos uma retomada, seguramente intencional, e sem dúvida genial, do mesmo clima de devastação que já fora trabalhado com “O incêndio de Roma” e depois com “Lendo a *Ilíada*”; mas a conexão àquele primeiro não fica só restrita a esse campo semântico: estende-se a uma conexão temporal, dir-se-ia até de causa e efeito, pois que o incêndio de Roma era anterior a Messalina, e esta era parente do louco Nero. Poderia haver, por trás da escolha destes temas em contiguidade, uma sugestão sutil de serem uma família maldita, intrinsecamente ligada à má sorte de Roma.

E continua a alma do poeta a viajar, revivendo na memória os elementos referentes à vida depravada que Messalina, alegadamente, teria levado: “pára de Suburra à porta/ e o confuso clamor escuta, absorta/ das desvairadas e febris orgias”. Lembremos que Suburra era um bairro de Roma conhecido por abrigar muitos bordéis e prostitutas, ou seja, a simples menção ao seu nome funciona aqui como um reforço dessa imagem de depravação que se pretende passar, e não apenas pela referência explícita às orgias. Esse é o mesmo bairro, diga-se ainda, que anos mais tarde Bilac voltaria a mencionar noutro poema, “Último carnaval”, com igual propósito de reforçar o clima de uma vida desregrada de festas e orgias: “Íncola de Suburra ou de Sibaris,/ nasceste em saturnal; viveste, estulto,/ na folia das feiras, no tumulto/

dos caravançarás e dos bazares;// morreste, em plena orgia [...]”(p.339). O aspecto sexual do poema também não fica confinado estritamente a este segundo quarteto, pois se prolonga ao verso seguinte, fazendo assim uma sutil implicação entre sexo (“febris orgias”) e poder (“trono ereto”), uma vez que Messalina, na condição de esposa do imperador, valia-se desse poder político para satisfazer suas lúbricas inclinações (se forem verdadeiros os boatos, claro, mas é com base neles que Bilac constrói o soneto). E, por óbvio, a escolha do adjetivo “ereto” para o trono não pode ser fortuita: é o mesmo que, de regra, se usa para descrever a ereção (palavras correlatas, por sinal) do pênis. Se o poeta quisesse apenas dizer que o trono estava em pé, outras formas teria para o fazer. É, dado o contexto, a toda evidência, um símbolo fálico.

Na sequência, pela transição dos quartetos para os tercetos, ao que tudo indica, o eu lírico já não está mais rememorando o passado de Roma, mas volta agora a ver no tempo presente. Aqui também se reforça uma vez mais o clima já aludido de decadência total: “Aí, num trono ereto sobre a ruína/ de um povo inteiro tendo à frente impura/ o diadema imperial de Messalina// vejo-te, bela estátua da loucura!”. Só aqui, depois de por quase todo o poema acharmos que os versos eram dirigidos à própria Messalina, é que se esclarece a quem o eu lírico se dirige de fato: a uma estátua que usa o diadema dela na cabeça e lhe imita a pose derreadeira, com um punhal erguido e a mão ensanguentada — e por isso mesmo ela remete o poeta àquelas imagens do passado, porque é uma representação dessa figura histórica.

Segundo nos informa Tácito nos seus *Anais*, XI, 37-38, Messalina teria sido considerada culpada por conspirar contra o seu marido e imperador, Cláudio, o qual ordenou uma execução sumária para ela. Para morrer com alguma dignidade, entretanto, Messalina tenta ela mesma matar-se com um punhal, mas só consegue se cortar superficialmente, sem a coragem necessária para ir até o fim. Um soldado romano, então, que a escoltava, dá-lhe literalmente um empurrãozinho, estocando o punhal fundo em seu peito. (TÁCITO, 1967)

Na época de Bilac, em fins do século XIX, a figura da *femme fatale* estava muito em voga e compunha parte do imaginário decadentista, que foi incorporado à poética tanto simbolista quanto parnasiana. É o que nos asseveram Barros, Soares Neto e Carlos (2009). São fartos os exemplos de fêmeas-fatais na literatura e nas artes em geral daquele período, como a Salomé de Oscar Wilde; e a própria Messalina veio a servir de inspiração a outros artistas para esse estereótipo. Até que ponto eram baseadas em fatos concretos as histórias que se contavam de sua vida devassa, isso não saberemos; suspeita-se, não sem razão, de que Messalina tenha sofrido, posteriormente à sua morte, o que hoje chamaríamos de “assassinato de reputação”. Não era prática incomum numa época em que a transmissão da história era precária e sob controle de uns poucos. Tornada *persona non grata* em Roma depois desses eventos, suas estátuas foram removidas dos locais públicos e privados, e destruídas (*damnatio memoriae*).

Essa “estátua” mencionada no poema, portanto, talvez não fosse referência a nenhuma estátua antiga que Bilac tivesse usado de inspiração; poderia ser uma criação de sua época; ou somente uma representação imagética imóvel de Messalina, como numa *pintura*, por exemplo; mas não conheço nem estátua nem pintura que condigam com a descrição que é dada: “Erguendo no ar a mão nervosa e fina,/ tinta de sangue que um punhal segura”. Seguramente não foi o quadro de Henrique Bernardelli, o qual, apesar de toda a fama que logrou, além de ter sido exposto só depois do livro, em 1890, ainda a retrata noutra pose bem distinta.

Seja como for, este soneto é um trabalho de fino labor que nos exige, de novo, bastante conhecimento de história para apreciá-lo integralmente, estando aí, como já vimos antes com Franchetti (2007), a principal dificuldade do parnasianismo. Porque, em verdade, “Messalina” é um poema em tudo o mais fácilimo de ler e de apreender: a sintaxe é direta, cristalina até; e o vocabulário só numa única palavra se rebusca um tanto — “triclínios” aparece no quinto verso, sobrando em meio a um linguajar de resto sóbrio. É como se Bilac a tivesse posto ali à força, para dar ao poema alguma “cor local” romana. Não estando organicamente incluída num vocabulário compatível, resultou deslocada e desnecessária, como se se falasse, num poema qualquer sobre a Grécia Antiga, em *crateras* de vinho e em *trípodes* de bronze...

2.1.6 “Delenda Carthago!”

Poema longo em metro alexandrino, 178 versos divididos em 3 partes, rimas parelhas; inspiração romana; fonte histórica. O cenário é, geograficamente, situado na África, mas a rigor trata-se de campanha militar que concerne aos romanos, e portanto a nós também concerne o poema. A divisão em três partes obedece a um lógica interna, e em cada uma delas se descreve como que um estado de espírito predominante que cresce da ansiedade pré-guerra, passa pelo furor da batalha em si e culmina na desolação completa, tanto da cidade cartaginense quanto do general romano, pelo motivo que veremos. Uma a uma, vejamos essas partes. Na primeira, temos a abertura do poema com estes versos:

Fulge e dardeja o sol nos amplos horizontes
Do céu da África. Ao largo, em plena luz, dos montes
Destacam-se os perfis. Tremulamente ondeia,
Vasto oceano de prata, a requeimada areia.
O ar, pesado, sufoca. [...] (p.32)

Em apenas quatro versos e meio, o poeta alcança magistralmente o efeito pretendido de pintar um quadro sufocante: o sol não apenas fulge, mas *dardeja*, cada raio seu é um

dardo; os montes se destacam em *plena luz*, ou seja, numa claridão que fere o olho; a areia não só é *requemada* como ainda *tremulamente ondeia*, isto é, a rigor a areia mesma não se move, mas o calor que dela emana é tal que distorce tudo ao redor, numa ilusão de óptica que chamamos miragem. Essa mesma areia ainda, pela sua vastidão, é equiparada, ironicamente, a um *oceano*. E ironicamente porque água é tudo o que não se vê ali no entorno. Esse jogo de palavras acrescenta aridez à cena.

Na sequência, e até o verso 28, o poema apenas descreverá com minúcia o exército romano e suas múltiplas divisas, com arcos, flechas, escudos, lanças etc. E concluirá a descrição da cena retomando uma vez mais a figura do sol, como um reforço, e situando-nos num ponto específico da África: “E, ao sol, que, entre nuvens, cintila/ em torno de Cartago o exército desfila” (p.33). Mas observe-se que, apesar de dizermos que o poema tem 28 versos descritivos, e que rigorosamente não *aconteça* nada ao longo deles, não estamos a falar de versos rígidos e de uma natureza-morta em forma de poema. É verdade que aquela expressão consagrou-se como *ut pictura poesis*, mas até na pintura e na escultura se pode falar em *movimento*. Também na poesia, pois, há movimento, mesmo quando não há verbos de ação nem sujeitos semânticos. Veja-se que Bilac, ao dizer que o sol dardeja e que a areia tremulamente ondeia, já está imprimindo a uma cena, de resto estática, movimentos que não são denotativos, mas de ordem metafórica. Eis a diferença entre o simples descrever de uma cena e o dar-lhe vida plena, que só o gênio poético é capaz. Hoje poderíamos, com mais justiça, dizer que alguns poemas parnasianos, como os de Bilac que temos visto até aqui, parecem-se mais com filme de cinema do que com pinturas. A descrição mesma do exército é de tal forma bem-feita que nos colocamos no lugar de uma câmera panorâmica e abrangemos todas as divisas num passar de olhos.

E ao fim dessa etapa faz-se uma quebra de estrofe. A “câmera” do poema então adentra Cartago e nos revela que a cidade libertou os escravos, deu-lhes armas para defendê-la e está com as forjas trabalhando a todo vapor nos preparativos da guerra. Daí até o fim da primeira parte, ocupa-se em falar das mulheres, que estão a lamuriar-se e a cortar os longos cabelos em antecipação à guerra e ao morticínio que virá. Estes cabelos e estas mulheres aos quais o poema ainda dedica outros 14 versos para falar de seus prazeres passados que não terão jamais de novo. É uma forma de humanizar a situação e nos lembrar que há pessoas, que há vidas ali envolvidas. Nesses momentos é que o poeta aproveita e dá vazão a uns curtos rompantes de lirismo, que quebram qualquer monotonia que porventura a descrição de antes pudesse estar causando. Termina a parte com a noite que vem, e com o silêncio. Amanhece.

A segunda parte começa com as máquinas de guerras se movendo e quebrando muralhas e assim prossegue até o fim. Apesar de ser uma descrição de batalha, não falta já o

aspecto da ação concreta, porque ela é inerente à própria dinâmica da guerra. Falar em dinâmica, aliás, já pressupõe movimento. Quem muito gostava de narrar combates, com lanças voando e escudos quebrando, era o próprio Homero, em sua *Ilíada*; mas quem o fez com ainda mais perícia e soube imprimir aos seus versos movimentos tais que fariam inveja aos filmes de Hollywood, esse foi sem dúvida Virgílio, na *Eneida*. E em Bilac temos semelhante perícia. Para não ficarmos só na abstração dos elogios, vejamos um trecho desse talento:

.....Oscila o muro. Os estilhaços
Saltam das pedras. Gira, inda uma vez vibrada,
No ar, a máquina bruta... E, súbito, quebrada,
Entre o insano clamor do exército e o fremente
Ruído surdo da queda, — estrepitosamente
Rui, desaba a muralha, e a pétrea mole roda,
Rola, remoinha e tomba, e se esfacela toda... (p.34-35)

Entre os versos 56 e 78, o qual conclui a citação acima, o poema cuida de nos narrar em detalhes o assanhamento à muralha de Cartago, com o esfacelamento total de suas defesas. Nos seis versos seguintes, há o anúncio de que o exército romano finalmente adentra a cidade. E aqui de novo temos um símile ao estilo homérico, sobre o qual já discorrêramos antes, ao tratar de “O sonho de Marco Antônio”. Fica demonstrada, portanto, além de qualquer dúvida, a influência dos épicos, e demonstrada assim também a homenagem que Bilac presta aos mestres do gênero:

.....Como em cachões, furioso,
Parte os diques o mar, roja-se impetuoso,
As vagas encrespando acapeladas, brutas,
E inunda povoações, enche vales e grutas,
E vai semeando o horror e propagando o estrago,
— Tal o exército entrou as portas de Cartago... (p.35)

Porque, em verdade, este é em certa medida um poemeto épico, ou que ao menos ao gênero épico vai buscar emprestadas algumas características inconfundíveis. Se “O sonho de Marco Antônio” oscilava entre um descritivismo físico do acampamento e um breve excursão à psicologia da personagem-título, e intercalava tudo isso com outra cena objetivamente descritiva do quarto de Cleópatra, tendo de épico tão-somente um símile à moda homérica e uma predominância da narrativa sobre o lirismo ocasional — este “Delenda Carthago!” aqui tem essencialmente outra proposta, quer pela forma, em versos distribuídos em extensos blocos, como em geral sempre se fez em epopeias, ou pelas rimas parelhas, também chamadas “parelhas heroicas”, que remontam a uma tradição antiga (por exemplo, o *Romance de Ale-*

xandre, ou a *Iliáda* traduzida por Alexander Pope, ou o nosso exemplar brasileiríssimo, o “Vi-la Rica”, de Cláudio Manuel da Costa etc.); quer pelo conteúdo, qual seja, feitos militares e bravura heroica, que está intrinsecamente relacionado ao épico desde Homero, Virgílio, Ariosto, Tasso, Camões... As rimas parelhas, que por muito tempo estiveram relacionadas a feitos heroicos, não gozam de muito crédito entre alguns críticos de poesia, e caíram em desuso. Castilho (1867, p.110) não as tinha em boa conta: “As semsabores parelhas...”; e logo adiante reforçava: “a parelha deve ser condenada pela sua insípidez” (p.116). Nossa opinião, porém, diverge, e a rima parelha só nos parece cansativa e algo insípida se o poema for longo demais.

E para reforçar essa ideia, de que exista um toque épico bastante saliente, o poeta ainda acrescenta mais uma semelhança com Homero, que são os diálogos eloquentes em meio ao fervor da batalha. Pouco depois de os invasores entrarem em Cartago, o general romano Cipião Emiliano encontra Asdrúbal, chefe cartaginês, e os dois trocam farpas e ameaças. Aqui, por óbvio, tal diálogo não se estende por dezenas e mais dezenas de versos, mas mantém-se mais curto, na proporção do poema. Não havendo rendição nem acordo, a refrega continua, e a sanguinolência só termina quando toda a cidade é morta. Depois, mais outro incêndio:

Por fim, quando de todo a vida desertando
Foi extinta a cidade, e, lúgubre, espalmando
As asas negras no ar, pairou sinistra e horrenda
A morte, teve um fim a peleja tremenda,
E o incêndio começou.[...] (p.37)

A terceira parte consiste em, ao longo de 20 versos, descrever o incêndio da cidade com a mesma intensidade e mestria que Bilac já demonstrara possuir ao descrever os incêndios de Roma e de Troia, como vimos. Agora é a vez de Cartago. Não se deixe passar em vão essa recorrência. O poema finaliza com outros 10 versos nos quais o general romano, embora vitorioso, não se permite comemorar o cumprimento de suas ordens: Cartago ruiu, mas ele prevê que o glorioso Império Romano também ruirá um dia:

Mudo e triste, Cipião, longe dos mais, no entanto
Deixa livre correr pelas faces o pranto...

É que, — vendo rolar, num rápido momento,
Para o abismo do olvido e do aniquilamento
Homens e tradições, reveses e vitórias,
Batalhas e troféus, seis séculos de glórias
Num punhado de cinza —, o general previa
Que Roma, a invicta, a forte, a armipotente, havia
De ter o mesmo fim da orgulhosa Cartago. (p.38)

Trata-se, evidentemente, de um recurso premonitório que apenas o conhecimento da História já passada e concretizada possibilita ao poeta colocar na boca de sua personagem; o mesmo conhecimento que faz com que o leitor, lendo esses versos, reconheça de pronto a inexorabilidade daquele vaticínio, tal como quando os aedos gregos tantas vezes profetizavam o fim de seus heróis, e os seus ouvintes, conhecedores que já eram dos mitos, também o sabiam. Eis a razão de havermos dito que a terceira parte culminava na desolação completa, tanto de Cartago quanto do general romano. É que este, apesar de sua vitória fragorosa, não pode furtar-se ao pensamento de que todo império tem um fim, e vendo o estrago causado ao inimigo, imagina também o dia em que o causarão a Roma. O fogo, uma vez mais arde e volta à cena para encerrar o poema e o livro, e o poeta assemelha o incêndio a um pranto:

E, perto, o crepitar estrepitoso e vago
Do incêndio, que lavrava e inda rugia ativo,
Era como o rumor de um pranto convulsivo... (p.38)

Este poema encerra o livro *Panóplias*. Como vimos, é um livro pequeno cuja primeira metade não aborda o universo greco-romano, mas que o aborda integralmente na segunda. Dos doze poemas totais, portanto, seis nos dizem respeito consoante o recorte proposto para a análise. Em três deles, há a imagem central e inescapável do incêndio, que se impõe sempre com muita riqueza de detalhes pela pena do artista — “O incêndio de Roma”, “Lendo a *Iliada*” e “*Delenda Carthago!*” —; noutro ainda, “*Messalina*”, há menção inequívoca às cinzas e à destruição de uma civilização inteira, que remete ao mesmo incêndio de Nero, talvez, e à queda última do Império; e em “O sonho de Marco Antônio”, embora não sendo tão pessimista como os demais, narram-se as fantasias de um general disposto a largar tudo por uma mulher que existe só em sonho, e que acorda e vê-se só em sua tenda, abraçando o ar. Se ainda incluirmos, fora de nosso escopo, o poema que abre o livro, “A morte de Tapir”, constataremos que, mais do que a tônica da guerra e do valor guerreiro genericamente retratados — como o título faria imaginar —, o que se sobressai em *Panóplias* é um sentimento de nostalgia pelo fim daquele mundo antigo, com suas maravilhas e defeitos, representado pela morte, e pelo fogo e pelas cinzas do incêndio. Há quem, como já dissemos, veja nisso a marca do decadentismo finissecular.

Ivan Teixeira, falando dos poemas seriados de outros livros de Bilac, como os quatro sonetos que compõem o “*Édipo*”, que veremos depois, e outros ainda que nos fogem ao escopo do trabalho, conclui forçosamente que o poeta não fazia livros de poemas avulsos e ajuntados aleatoriamente, mas que os elaborava com vistas a um projeto maior e coeso.

Essa preocupação com o inter-relacionamento dos poemas conduz à inevitável conclusão de que Bilac pertence à família de poetas brasileiros que, no exercício do gênero lírico, concebem os poemas como parte de um todo orgânico, cujo conjunto excede a simples coletânea feita mais ou menos ao sabor do acaso ou da inspiração. Mantendo a tradição do chamado período clássico, compunha livros de poemas, e não poemas que resultassem em livros. (TEIXEIRA, 2002, p.106-107)

Esse raciocínio, ao nosso ver acertado, sem dúvida não se aplica apenas aos livros posteriores, como *Tarde*, mas também já desde o início, seja em *Via Láctea*, com seus 35 sonetos muito bem agrupados em torno do “lirismo estelar”, seja neste *Panóplias*, como esperamos ter já demonstrado a esta altura. Assim, portanto, podemos encerrar a análise deste livro com um símile despretensioso: tal como o Marco Antônio de seu poema, que acorda de um doce sonho para abraçar um fantasma e ver-se só no mundo, assim também Bilac escreve este livrinho para reviver um sonho breve, que se desfaz depois em fumo e pó.

2.2 Os demais livros

Analisado em profundidade esse *Panóplias*, o primeiro livro de Bilac e também o “mais radicalmente parnasiano do autor”, do qual 6 entre 12 poemas se enquadravam em nosso escopo, resta-nos agora passar rapidamente pelos demais livros do poeta e pincelar algumas observações pontuais sobre o restante dos poemas que nos interessam. Assim, vejamos primeiramente onde se situam.

Na *Via Láctea*, não há nenhum. Opúsculo formado apenas de 35 sonetos, quase todos de amor ou de lirismo intimista, que consagrou o “lirismo estelar” de Bilac. Há, portanto, um hiato aqui.

Em *Sarças de fogo*, o terceiro e último dos livros que compreendiam a primeira edição das *Poesias*, de 1888, há 30 poemas no total, e somente dois de temática greco-romana: “O julgamento de Frinéia” e “A tentação de Xenócrates”. Não por acaso — lembremo-nos de que Bilac não reunia a esmo os seus poemas, como já o demonstramos — o primeiro deles inaugura o livro, e o segundo o encerra. Há novo hiato, interno ao livro, mas enfraquecido por essas duas posições de destaque concedidas ao tema.

Em *Alma inquieta*, longo livro com 41 poemas que se estendem por 82 páginas nesta edição, não há um só poema que nos aproveite. Não é uma ausência a se desprezar. Certamente revela algum desgaste no ânimo do poeta, que abandona o tema por completo nesse período de sua produção.

Em *As viagens*, reaparece o assunto em dois sonetos — no quarto da série, “Alexandre”, e no quinto, “César”. São dois em 14, que rompem levemente o hiato longo, o qual se fizera absoluto no livro anterior, e que permanecerá absoluto no próximo.

Em *O caçador de esmeraldas*, não temos também poema sobre Grécia e Roma. Mas isso se explica porque é um livrinho com um único poema homônimo; mas que, apesar de ser um só, é longo e é também o exemplo mais bem acabado da verve épica de Bilac, a qual o poeta investiu nessa tentativa *nacionalista* em detrimento da matéria antiga, que ele apenas esboçara em “Delenda Carthago!”...

Em *Tarde*, que chegou a ser lançado como obra avulsa e póstuma, porém ainda sob a organização de Bilac, em 1919, e só posteriormente integrou a edição definitiva das *Poesias*, temos outra vez um livro todo composto só de sonetos, no entanto bem mais longo que a *Via Láctea*: são 98 poemas, que se estendem por 117 páginas nesta edição. Dos 98 sonetos, temos os seguintes que nos interessam: “O crepúsculo dos deuses”; as duas primeiras partes da “Trilogia”, intituladas “Prometeu” e “Hércules” (a terceira é dedicada a Jesus); os quatro que compõem a série “Édipo”; “A velhice de Aspásia”; e “A morte de Orfeu”. São, portanto, 9 sonetos dentre os 98 do livro; ou seja, menos de 10%.

2.2.1 “O julgamento de Frinéia”

Poema longo em metro alexandrino, 42 versos divididos em sete estrofes de seis, rimas parelhas; inspiração grega; fonte histórica. Trata-se de uma cena supostamente real que Bilac recria com perfeição graças ao seu talento inigualável. Quando dizemos que é um “poema longo”, não é para sugerir que o seja em demasia; mas que não é um soneto nem qualquer outra fôrma poética fixa com nome próprio que se lhe dê. Em verdade, muito ao contrário de ser longo demais, parece-nos antes que o poema tem o tamanho ideal para o efeito a que se propõe, superando nesse quesito inclusive muitos, senão todos, dos sonetos que Bilac depois faria em *Tarde*, dentre os que serão objeto aqui de análise. Mas não nos adiantemos ainda.

O poema abre com uma estrofe situando a cena: “Mnezarete, a divina, a pálida Frinéia,/ comparece ante a austera e rígida assembléia/ do Aerópago supremo.” (p.79) E ainda menciona aí como a beleza dela encanta a todos. Nas duas estrofes seguintes, faz-se uma análise em retrospecto do passado de Frinéia (Mnezarete), exaltando-lhe de novo o encanto e a comparando a uma deusa. Na quarta estrofe, retorna-se ao presente e à cena inicial, e se anuncia a que vem ela diante de todos: “Vai ser julgada”. Uma vez mais se lhe elogiam os dotes físicos em minúcias, porque esta é a tônica do poema, que Teixeira (2001) usou como exemplo primoroso do tipo “erotismo espetacular”. Na quinta estrofe, temos o inflamado discurso da

acusação, em cujos termos se declara: “Elêusis profanou! É falsa e dissoluta,/ leva ao lar a cizânia e as famílias enluta!” (p.80). Isto é, Frinéia é uma prostituta destruidora de lares. Na sexta estrofe, a defesa da mulher apela para a sua última carta na manga diante de um júri já de si atônito: arrancando-lhe as vestes e a expondo nua em pêlo em frente a todos. Na estrofe final, sabemos a reação do júri, a quem o poeta compara a “Leões pelo calmo olhar do domador curvados” (p.80), tal é a beleza que se lhes põe diante dos olhos. Todo o poema é construído para esse desfecho surpreendente, que termina sem deixar explícita a sentença do julgamento, mas que se pode adivinhar: “...Frinéia aparecia/ diante da multidão atônita e surpresa,/ no triunfo imortal da Carne e da Beleza” (p.80). Se estavam ali a carne e a beleza a *triunfar*, subentendem-se o sucesso da defesa e a absolvição da parte ré. E de fato é o que Teixeira (2001, p.XXVII-XVIII) nos informa, ao revelar que a inspiração da cena teria vindo possivelmente de Quintiliano:

Como as outras modalidades de poesia em Bilac, os poemas eróticos obedecem a um rigoroso cálculo retórico, no sentido de objetivarem um efeito facultado pelos ornatos da poética tradicional. Mais que todos, é assim “O Julgamento de Frinéia”, que deve ter se inspirado na leitura de uma página das *Instituições Oratórias*, de Quintiliano. [...] No primeiro capítulo do famoso manual da Antiguidade, ao tratar das diversas maneiras de persuasão, o autor explica que também se persuade sem palavras, mediante o silêncio ou o gesto teatral. Para ilustrar esse último tipo de persuasão, que aliás Quintiliano condena, relata o caso de Phrynes (Bilac grafa *Mnezarete* ou *Frinéia*). Trata-se de uma prostituta (*hetere*, em Bilac) de rara beleza, acusada de atentar contra os costume de Atenas. Seu advogado é o grande orador Hipérides. Percebendo que os Heliastas (conselho de anciãos: *Heliostes*, em Bilac) se mostravam insensíveis a seus elaborados argumentos verbais, o orador dirige-se à ré e desnuda-a em pleno Aerópago. Diante da nudez de Frinéia, os anciãos não hesitam em absolvê-la, “no triunfo imortal da Carne e da Beleza”. (grifo do autor)

A tal ponto chega o cuidado do poeta que trabalha, e teima, e lima, e sofre, e sua... Não é à toa que ele atinge em cheio o resultado pretendido, tendo ido buscar inspiração histórica em documentos os mais variados, como também vimos em “Messalina”, e elaborando um poema muito bem balanceado em suas medidas, entre versos e estrofes, com toques de erotismo e de lirismo em meio à narrativa “impassível”, com rimas ricas, raras e sortidas, com um vocabulário sempre elegante sem jamais cair no vulgar nem extrapolar no pedante a ponto de não se compreender — enfim, com a perfeição formal que só os mestres alcançam mediante estudo e muito planejamento.

2.2.2 “A tentação de Xenócrates”

Poema longo, 174 versos de metros variados (hexassílabos, decassílabos e alexandrinos), divididos em 5 partes com esquemas rítmicos irregulares; inspiração grega; fonte histórica. O segundo e último poema de *Sarças de Fogo* que aborda o tema escolhido; aqui, a rigor, é assunto grego, como também no outro, em contraste com a clara preferência que fora dada aos romanos em *Panóplias*. Ficam os dois mundos antigos quites, mais ou menos. E aqui também, como no último poema analisado, temos um caso de “erotismo espetacular”, segundo a classificação e a opinião mesma de Ivan Teixeira (2001). Na parte primeira, descreve-se o filósofo Xenócrates como uma alma elevada que se divide entre as lições aos seus discípulos e o pensamento absorto em que se perde horas e horas a fio a perscrutar os mistérios do universo, alheio ao mundo. Na segunda parte, introduz-se a personagem Laís, “a siciliana escrava”, a cujos encantos naturais nem Diógenes nem Demóstenes nem qualquer outro homem parece resistir, de uma beleza tal que rivaliza com Diana e Vênus. Na parte seguinte, descreve-se um banquete regado a muito vinho e a mulheres nuas, verdadeira orgia; aqui reaparece de relance a nossa já velha conhecida: “Via-se a um lado a pálida Frinéia,/ provocando os olhares deslumbrados/ e os sensuais desejos da assembléia” (p.135). Mas o foco volta a Laís, que falava com “Filósofos e Sábios” (p.136) que a cercavam. Eis que entra um bando na festa, e um tal Aristipo propõe a Laís um desafio: que ela tentasse seduzir o sábio Xenócrates. “És bela.../ Poderás fasciná-lo, se o quiseres!/ Doma-o, e serás rainha!” (p.136). Laís aceita a aposta e sai à busca do alvo. Na quarta parte do poema, descreve-se, em completa oposição com a balbúrdia do banquete, o quarto de Xenócrates, que medita profundamente, na abissal tranquilidade do seu aposento e no silêncio, sob o qual se escuta apenas o cair da areia na ampulheta (!), e uns pássaros que lá foram cantam; e é nessa condição que chega Laís despercebida:

Cisma. E tão aturada é a cisma em que flutua
Sua alma, e que a regiões ignotas o transporta,
— Que não sente Laís, que surge seminua
Da muda alcova à porta. (p.137)

Na parte final, temos a descrição que enfim justifica classificarmos o poema como “erotismo espetacular”. Por dez versos o poeta esbanja talento para descrever toda a beleza da prostituta, e pelos versos seguintes narra os esforços dela por se fazer notar diante do velho sábio, que permanece alheio aos seus encantos. E a tal ponto ela tenta a sedução infrutífera, que ao fim desiste e ralha com Xenócrates, chamando-o não de homem, mas de pedra. Ao que ele então responde:

“Pode rugir a carne... Embora! Dela acima
 Paira o espírito ideal que a purifica e anima:
 Cobrem nuvens o espaço, e, acima do atro véu
 Das nuvens, brilha a estrela iluminando o céu!” (p.139)

E na última estrofe Xenócrates volta a pôr as mãos sobre o peito descarnado e a meditar de novo, como estava a fazer antes de ser importunado pela mulher. Esta última estrofe, aliás, recupera, com algumas sutis mudanças, outra estrofe anterior, desta mesma parte final, num recurso de paralelismo similar ao que já víamos ser usado em “O sonho de Marco Antônio”.

Este é, portanto, o poema que fecha *Sarças de fogo*, mas apenas em linhas muito gerais. Naturalmente que um poema de 174 versos, e de uma riqueza poética como este, daria pano para muita manga se o quiséssemos destrinchar verso a verso, estrofe a estrofe, parte a parte; se pretendéssemos analisar com que mestria o poeta conseguiu contrapor a tranquilidade da alma e do quarto de Xenócrates à confusão do banquete e da alma de Laís; as imagens de alto lirismo empregadas ao longo de todo o poema, a cuidadosa escolha de vocábulos, o erotismo em si, que permeava as partes três e cinco; etc. De tudo isso passaremos ao largo, porque extrapolaria os objetivos do nosso trabalho.

Dedicamo-nos ainda com alguma profundidade a estes dois poemas, em respeito não só ao seu tamanho mas principalmente à sua qualidade e riqueza. Os demais, todos sonetos, que aparecem em *As viagens e Tarde*, serão vistos agora com maior brevidade. Não se trata de negar-lhes a qualidade, isto nunca; mas de reconhecer que em todos há não só a mesma fôrma (soneto) como também recursos e estratégias retóricas semelhantes. O que nos leva, portanto, a optar quase que por uma análise em blocos. Vejamos.

2.2.3 “Alexandre” e “César”

Dois sonetos em metro alexandrino; inspiração grega em um, romana noutra; fonte histórica. Ambos os poemas fazem parte do livro *As viagens*, composto de poemas seriados sobre heróis e povos, e seus grandes feitos; e ambos cantam as glórias reais desses dois conquistadores num tom grandiloquente e solene, intensificado pelo uso do metro longo. Em “Alexandre”, faz-se uma referência à “heráclea estirpe” da qual ele em tese descenderia, e genericamente a conquistas e desbravamentos vários e à fundação de cidades que o imperador levou a cabo, enquanto com ele a “Alma Grega... avassalava a Terra” (p.228). Há nisso um quê de épico, ao unir a figura de um povo inteiro ao destino de um herói e de cantar-lhe as glórias mil. Mas é só um nota discreta; apesar da firmeza na construção do soneto e da chave

de efeito, a matéria teria propiciado com maior proveito um poema longo, tantos e tais foram os feitos de Alexandre para caberem em quatorze versos. Disso resulta um poema que não chega a fazer um recorte e narrar uma cena, mas que dá, em vez disso, apenas uma vaga notícia dos seus muitos feitos, sem hierarquia de importância. E sem dúvida, também, a profusão de referências geográfico-históricas a nomes de lugares dificulta a apreensão total do poema, para quem não consegue relacionar tais locais a façanhas específicas que Alexandre fez por lá.

Já em “César” opta-se por um recorte um tanto mais específico, e por isso bem menos complicado de se compreender o quadro geral que se desenha — e este recorte é o da conquista contra os gauleses. Narra-se primeiro a aflição de uma druidisa gaulesa e suas preces inúteis a deuses sem poder frente ao avanço inexorável das tropas romanas, e ao fim se anuncia a aproximação dos “rútilos pavese”, isto é, dos escudos longos e largos, que retumbam a distância. O choque entre as duas civilizações fica em suspenso; nós conhecemos o desfecho.

2.2.4 “Édipo” e os demais sonetos

“Édipo”, quatro sonetos em metro alexandrino; inspiração grega; fonte mitológica. A série é composta de sonetos que aludem ao mito homônimo, cada um deles retratando, com grande mestria e força de síntese, um aspecto diferente do mito no intuito de abarcá-lo inteiramente naquilo que lhe é essencial. Sendo o soneto curto demais para tão complexo mito, a saída foi a elaboração de uma série de quatro. Fazendo jus ao que Franchetti (2007, p.12) já havia comentado antes, sobre o “patente didatismo” e a “ostensiva vontade de comunicação” do parnasianismo, estes quatro sonetos são antecidos de pequenas epígrafes extraídas das tragédias de Sófocles, que facilitam a compreensão ao leigo. Os três primeiros citam *Édipo Rei* e o último, *Édipo em Colona*. Por outro lado, diga-se em toda a honestidade, o linguajar de Bilac a esta altura de sua carreira já havia se tornado algo pomposo em muitos casos, noutros beirando o que alguns chamariam verborreia. O exemplo mais bem acabado disso talvez seja “Último carnaval”, que já tivemos a oportunidade de mencionar antes, que é quase incompreensível para um sujeito de educação mediana sem um dicionário.

A primeira parte — “A Pítia” — descreve Édipo consultando o oráculo da Pítia, e esta lhe vaticinando toda a desgraça que lhe há de recair sobre a cabeça. “E, enquanto Édipo tomba inânime no solo,/ sobre a trípode a Pítia, em baba, ulula e escuma” (p.317). Estes são os versos que encerram primeiro soneto. E eis que súbito encontramos a *trípode* da qual falávamos mais cedo... É que, em verdade, sendo todo o livro *Tarde* mais pomposo na linguagem do que *Panóplias*, aqui essa palavra não destoa do conjunto onde se encontra.

A segunda parte — “A Esfinge” — narra e descreve a cena em que Édipo vence a esfinge ao decifrar-lhe o enigma proposto, o que resulta aqui na morte e destruição imediata do monstro com direito a uma detalhada agoniação na areia que termina com Édipo por vislumbrar “Rancor e compaixão no verde olhar da Esfinge” (p.319). Eis aí algo de novo; o monstro na versão de Bilac parece demonstrar rancor por ter perdido o jogo, mas também alguma compaixão (pelo futuro do herói?). Mistério.

A terceira parte — “Jocasta” — informa, de início, como o oráculo se havia consumado, e Jocasta jazia morta. Depois Édipo, vendo-a, enlouquece e vaza os olhos; mas não se livra nem assim de ver ainda o espectro de Jocasta que se enforcara e agora ainda balança feito um pêndulo...

A quarta e última parte — “Antígona” — narra a chegada de Édipo a Colona, depois do exílio autoimposto e da cegueira autoinfligida, sendo amparado pela filha e irmã, Antígona. O soneto abre com este verso que anuncia coisas graves: “A terra treme. Rola o trovão. Brilha o espaço” (p.322). Ali, moribundo Édipo, vai chegando a hora do seu fim, que se prenuncia pelos sinais do tempo — “a terra treme... o espaço brilha... rola o trovão...” — os mesmos sinais da abertura do poema agora repetidos e enxertados esparsamente ao longo da tensão dos tercetos, que aumenta, até que culmina com a chave de ouro: “O cego vê, fitando o céu do olhar da filha,/ na cegueira o esplendor, e a redenção na morte” (p.323).

De todos os nove sonetos de *Tarde* que nos interessam, os quatro desta série são, em nosso modesto entendimento, os melhores, se não tomados isoladamente, pelo que ficariam com um sabor de incompletude, com toda a certeza quando vistos em conjunto. Temos, nos demais cinco, recursos semelhantes de recortes míticos em “Prometeu”, “Hércules” e “A morte de Orfeu”, este último, apenas, em decassílabos e também com epígrafe para contextualizar. Já em “O crepúsculo dos deuses”, temos a menção a diversas figuras do Olimpo (coisa ímpar, pois que não foram atores nos poemas em nosso longo percurso) para descrever uma cena apocalíptica imaginada, como que num vaticínio. Isto é, tem apenas uma vaga inspiração mitológica no uso das figuras, mas não desenvolve nenhum mito em particular como nos outros. E por fim, em “A velhice de Aspásia”, de novo soneto de inspiração grega, mas agora com fonte histórica (a única deste livro), Bilac louva a idade avançada da mulher e a compara em majestade à própria Acrópole, como se fossem os dois lados de uma moeda: “Eram a forma e a ideia, iluminando Atenas” (p.328)

2.3 Uma conclusão provisória

Feita a análise dos poemas conforme o recorte pré-estabelecido, isto é, os de temática greco-romana, que dados e conclusões podemos extrair deles? Primeiro, alguns números: foram encontrados 19 poemas no tema proposto, numa obra com 231 poemas ao todo (8,2%). Não é uma participação maciça dentro da obra de Olavo Bilac, mas não pode ser desprezada. Se considerarmos que em *Panóplias* a porcentagem chegava a exatos 50%, podemos entender que o poeta começou a carreira com forte influência da escola francesa, inclusive com predominância do tipo “impassibilidade parnasiana”, e que foi abandonando pouco a pouco esse tema — culminando com a total ausência dele em *Alma inquieta* — e diversificando sua poesia até chegar em *Tarde*, no qual já ocorrem a maioria dos poemas do tipo “lirismo reflexivo”, com especial destaque ao tema da velhice que se aproxima. Talvez noutros poetas o tema esteja mais presente; isto é assunto para outra investigação.

Desses 19 poemas, uma maioria de 15 (79%) era composta de sonetos, e os quatro restantes (21%) tinham fôrmas próprias que não se repetiram. Seis (31,6%) tinham inspiração romana, e treze (68,4%), grega; quanto às fontes, um total de dez (52,6%) eram de fontes históricas, e os demais nove (47,4%) eram de fontes mitológico-literárias.

Quanto ao metro empregado, podemos pensar a questão de duas formas: verificar o metro predominante ou exclusivo de cada poema e computá-lo uma única vez, até somar 19. Sob esse critério, somente “A tentação de Xenócrates” causaria alguma dificuldade, porque mescla diferentes metros, entre os de 6, 10 e 12 sílabas; porém nele se sobressai o decassílabo, com 90 dos 174 versos. Os demais poemas são todos monométricos, o que já diz muito sobre as preferências de Bilac. Visto por esse prisma, dir-se-ia que os dodecassílabos foram o metro preferido de 14 (73,7%) dos poemas, e os decassílabos, dos demais 5 (26,3%). O outro critério possível é contar todos os versos envolvidos nesse recorte, sem considerar quantos poemas estão sob análise, e tirar daí uma estatística simples. Assim, temos um total de 680 versos, dos quais 441 (64,85%) são dodecassílabos, outros 208 (30,6%) são decassílabos, e uns raros 31 (4,55%) são hexassílabos, representando evidente ponto fora da curva. Não restam dúvidas de que o metro de doze sílabas é o preferido de Bilac, seguido do verso decassílabo.

Verificamos também que todos os 19 poemas podem ser enquadrados no que Ivan Teixeira (2001) classifica como essa “impassibilidade parnasiana”, apesar de o mesmo crítico citar dois deles — “O julgamento de Frinéia” e “A tentação de Xenócrates” — como exemplos do tipo “erotismo espetacular”. Isso se explica pelo simples fato de que essa tipologia não é autoexcludente, mas antes que se pode sobrepor em diferentes graus, ao fim do quê a classifi-

cação dar-se-á conforme a prevalência deste ou daquele no efeito geral do poema. Aliás, como já vimos, essa tipologia tanto não é purista, que há certa nota desse erotismo no fecho do soneto “A sesta de Nero”, um quê dele no fim de “Lendo a Ilíada”, e ainda um toque na segunda parte de “O sonho de Marco Antônio”. Assim também como há umas tintas de épico neste mesmo poema e em “Delenda Carthago”.

Mas o que se deve entender, afinal, por impassibilidade?

Os poemas do primeiro grupo caracterizam-se pela impassibilidade, isto é, pelo controle das emoções. Esta é uma das propriedades mais tipicamente parnasianas, que se manifesta nos poemas descritivos, de acentuado caráter objetivista. São textos que retomam o preceito horaciano do *ut pictura poesis*, segundo o qual a poesia se assemelha à pintura. Mais do que nos poemas dos outros grupos, observa-se nestes o princípio da *arte pela arte*, que se traduz pela idéia de que a finalidade da poesia é a construção da beleza. Uma beleza plástica, visual, sem preocupação com idéias ou problemas. Nem sempre estático, esse tipo de poesia justifica-se como uma espécie de captação de momentos solenes da vida exterior. [...] Em função disso, [Bilac] preferiu flagrar a realidade a partir de arquétipos da tradição clássica. Resulta daí o aspecto arqueológico de diversos poemas em que se aplica o princípio da impassibilidade, como “A Sesta de Nero”, “O Incêndio de Roma” e o “Sonho de Marco Antônio”, todos de *Panóplias*. Este é, enfim, o livro mais radicalmente parnasiano do autor. (TEIXEIRA, 2011, p. XIX-XXII, passim, grifo do autor)

Ora, aí temos a definição do que seja a tal impassibilidade parnasiana, bem como a comprovação de que vários dos poemas por nós definidos como tal se enquadram nela. Contudo, é preciso relativizar até que ponto a impassibilidade efetivamente significa o que muitos dos detratores da escola pretendem que signifique, isto é, um objetivismo frio e calculista, a ausência total de emoção no poema, a morte do lirismo. Ora, tal não é a realidade quando se confrontam os poemas de Bilac, como confrontamos. Quanto a isso, sempre bom lembrar o que ele mesmo disse ao defender o parnasianismo dessa injusta pecha:

Aos chamados poetas parnasianos também se deu outro nome: ‘impassíveis’. Quem pode conceber um poeta que não seja susceptível de padecimento? Ninguém e nada é impassível: nem sei se as pedras podem viver sem alma. Uma estátua, quando é verdadeiramente bela, tem sangue e nervos. Não há beleza morta: o que é belo vive de si e por si só. (BILAC apud LÔBO, 1994, p.)

Deve-se tomar, portanto, a noção de impassibilidade com alguma cautela, considerando-a não ao pé da letra como o querem os detratores da escola, como se fosse a abolição de toda a subjetividade e de todo o lirismo da poesia; mas sim como a *prevalência* de um enfoque mais objetivo, isto é, como uma tentativa consciente de autocontrole por parte dos poetas parnasianos, que queriam justamente contrapor-se aos exageros ultrarromânticos. “Os futuros

parnasianos nem precisariam desistir do lirismo afetivo, bastava enxugar as lágrimas, sangues e devaneios que julgavam excedentes” (MARQUES, 2007, p.20).

Também podemos concluir pelo seguinte: não houve nenhum poema, dentre os analisados, que se enquadrassem, de acordo com a tipologia de Teixeira apresentada da Introdução, no tipo “lirismo intimista”, que é quase exclusivo dos sonetos de *Via Láctea*, nem no tipo “lirismo reflexivo”, nem ainda no “épico”, a rigor exclusividade dos poemas “O caçador de esmeraldas” e “Sagres”, embora compareça como um leve toque apenas em alguns dos nossos. Disso se conclui que, se quisermos reproduzir com mais fidelidade o estilo de Bilac nesse tema, a tônica teria de ficar com a “impassibilidade parnasiana”.

Verificamos ainda, por último, que os poemas de fonte histórica foram mais felizes na sua execução quando usaram fôrmas poéticas próprias e mais longas do que o soneto, como é o caso de “O sonho de Marco Antônio”, “Delenda Carthago!”, “O julgamento de Frinéia” e “A tentação de Xenócrates”. Os poemas de fonte mitológico-literária, que foram todos desenvolvidos apenas na fôrma do soneto, nos parecem ter tido a sua mais bem acabada execução numa série inteira deles, como é o caso de “Édipo”. O que indicaria que a complexidade dos mitos, ou da maioria deles, não se enforma a contento em só 14 versos.

Manteremos isso em mente na confecção dos nossos poemas: tanto a preferência pelas fontes históricas quanto a predominância do tipo “impassibilidade parnasiana”.

3 UM EXPERIMENTO POÉTICO

Agora é o momento de apresentar os poemas que eu mesmo fiz, de acordo com os critérios explanados anteriormente: dentro da tipologia proposta por Teixeira (2001), escolhi a “impassibilidade parnasiana”, por ter-se mostrado a mais encontradiça, aquela que verdadeiramente se sobressaiu dentre as demais, na análise da obra de Bilac. Optei pela fonte histórica nos três poemas de sabor mais parnasiano, e uma fonte mitológica no poema à parte. O soneto, usei-o com parcimônia uma única vez, preferindo formas mais elásticas para o restante dos versos. Quanto ao metro, favoreci, também como Bilac, o alexandrino em dois poemas e num total de 116 versos contra 72 decassílabos do terceiro poema. O quarto e último poema usa metros fora do padrão.

Para cada poema, um subcapítulo à parte, com a relação completa dos versos que o compõem, numerados à direita, e em seguida os comentários que esclarecem o meu intento em cada um deles, estrofe a estrofe, nas decisões de forma e conteúdo, e as principais fontes de inspiração. É preciso, porém, esclarecer de antemão, uma vez mais, que não cabe nos limites de uma monografia destas a execução de um livro inteiro de poemas, mesmo um opúsculo como *Panóplias*. Logo, não se deve exigir que a quantidade de poemas ou de versos aqui mostrados baste para tal. Dei-me por satisfeito em atingir um terço ou perto disso.

Com essa limitação em mente, tive de optar por fazer alguns recortes no projeto maior que imaginei para os meus versos e que vou desenvolver posteriormente: uma coletânea de poemas que recontariam os fatos envolvidos na Batalha das Termópilas, com foco na perspectiva espartana da guerra.

Foram três os recortes que empreendi, deles surgindo três poemas muito diversos entre si na forma, que são: “Água e terra”, “Oráculo” e “Última aurora” — os quais devem ser compreendidos como parte de uma sequência, à semelhança do que fez Bilac com, por exemplo, a tetralogia “Édipo”.

Não se deve estranhar, portanto, que eles pareçam carentes de sentido se tomados separadamente. Como, entre um e outro, pode haver necessidade de explicar o contexto em que se inseririam no projeto maior, à falta dos poemas que os complementem, fá-lo-ei nos comentários.

3.1 “Água e terra”

Dourado, o Sol, no céu de um límpido azul, arde de Esparta sobre o chão. Tranquila avança a tarde enquanto à faina vária aplicam-se os hilotas, e as mulheres no leito enxaguam-se do Eurotas, em cujas margens se ergue a pólis destemida; (5)
 e o cidadão-guerreiro ao treino de uma vida entrega-se outra vez: de escudo em punho, e lança, pé ante pé, na areia o corpo solta, e dança no passo marcial, na extrema disciplina que Ares imita e causa igual carnificina. (10)
 E o suor do hoplita cai, e se evapora em breve, tão logo o solo ardente alcança bem de leve. Esparta queima ao sol, e apenas uma brisa fresca do rio o ardor da tarde lhe ameniza.

E eis que, súbito, alguém de longe a Esparta chega, (15)
 de um longínquo país visita a terra grega.

E à entrada da cidade o forasteiro pára, junto de sua escolta armada, e assim declara à guarda, sem sonhar que fim o espera, incauto: (20)
 “Deixa-me entrar, pois sou do Império Persa o arauto,

por mando de meu rei, Dario, o grande, eu venho e em paz eu vos visito; e o meu bom nome empenho nessa promessa.” E assim consegue entrada franca, E à presença do rei o trazem, e ele estanca ante a figura régia e altiva do espartano (25)

que, impávido, se impõe. O porte de olimpiano lhe infunde horror atroz. Ai desse arauto persa, que há de travar ingrata e rápida conversa! E assim que o núncio freia o choque e o medo doma, este discurso, enfim, à boca dele assoma: (30)

“Leônidas de Esparta, humilde, eu te saúdo, e rogo-te respeito à lei de Zeus, pois tudo que aqui direi o faço em nome de Dario; nunca de moto próprio ousara um desafio como este declarar: meu rei demanda apenas completa submissão de vossa Esparta, e Atenas, e de outras pólis mais (dos nomes já me esqueço tantas que são da Grécia as tribos). Nosso preço (35)

no entanto, um mesmo e só: um pouco d'água e terra.
 E a pena uma também, se o não aceitas: guerra. (40)
 Ninguém há de ser morto aqui, nem feito escravo;
 a submissão total, isenta de conchavo
 com vista a insurreição, exige-se somente,
 e algum módico imposto, em ouro, certamente.
 Um punhado de terra e d'água simboliza (45)
 a aceitação de vós, de que meu rei precisa.”

Isso o arauto falou, enquanto o dominava
 ainda algum temor. Mas já depois falava,
 de soberba assaltado, a quem quisesse ouvi-lo,
 da barbárie futura, a qual ele, tranquilo, (50)
 previa recair sobre a cidade inteira,
 se acaso recusar a oferta Esparta queira:
 que os homens morrerão, de espada, lança ou flecha,
 pois que a falange invicta havia de uma brecha
 abrir, frente ao brutal exército invasor; (55)
 e os corpos, para os cães e abutres sem pudor,
 serão jogados fora e usados como exemplo;
 e toda casa e campo, e todo prédio e templo
 serão feitos em pó, sem rastro ali deixando
 e Esparta dos anais da história obliterando; (60)
 as mulheres, porém, conforme ameaçava,
 humilhadas, cairão de joelhos, como escravas...

E assim ia contando o arauto, com minúcia,
 o triste fim de Esparta, em caso de renúncia
 à oferta que trouxera. E agora emudecia (65)
 cômico do seu dever cumprido, e da ousadia,
 no aguardo de que o rei Leônidas falasse.
 E intrépido era o aspecto, e imóvel era a face
 do rei de Esparta, salvo o ocasional sorriso
 de escárnio, que irrompia à boca sem aviso (70)
 quando escutava as vãs ameaças e a vanglória,
 confiante no valor e na excelência dória.
 Leônidas, por fim, permite-se o silêncio
 quebrar, quebrando, além, na fúria que ora vence-o,
 a máscara da paz, que a custo ele mantinha. (75)
 E em presença dos seus, do súdito à rainha,
 estas palavras ruge em frente da plateia,
 como se fosse o leão da mítica Nemeia:

“Persa! Falaste bem. Ou bem falavas, quando
te foste da humildade à presunção mudando. (80)

Não queiras cá na Grécia a Zeus rogar indulto,
que outro é teu deus, bem sei, ao qual tu prestas culto.
Que ele, portanto, a ti, se o conseguir, proteja,
mas não do Olimpo um deus, nem um sequer que seja.
Demanda o rei Dario a nossa submissão (85)

sob pena de extermínio, oblívio e escravidão?
Demanda de água e terra a entrega a si de um pouco,
simbólica oferenda a um senhor novo? Um louco!
Que ele espere sentado, em seu dourado trono,
‘té o último suspiro; Esparta não tem dono! (90)

Que resposta oficial lhe devo dar, contudo,
em vista deste insulto a mim e aos meus? Pois mudo
talvez que fique o arauto, e nada ao rei lhe traga,
pois que uma ofensa assim co’ ofensa igual se paga.
Se água e se terra quer Dario, então, de Esparta, (95)
procura aí no poço, e encontrarás à farta!”

E, isso dizendo, a um gesto, alguns hoplitas jogam
o arauto e a escolta dele ao poço; e, inútil, rogam,
caindo já, perdão; e encontram só, no fundo,
silêncio e morte, e o fim, na terra e n’água imundo. (100)

Leônidas observa e, em seu íntimo exulta;
côncio, porém, do preço em que pagar resulta,
não dessa ofensa em si a um rei louco e tirano,
mas da defesa a Esparta e ao povo soberano:
que a Pérsia venha em peso e encontre um povo livre, (105)
que a liberdade a Esparta um deus nem há que prive.

Neste poema busquei, na forma, reproduzir o alexandrino e as rimas parelhas que Bilac havia utilizado com grande mestria no seu “Delenda Carthago!”, conforme já vimos. Rigorosamente falando, o *alexandrino*, tal como empregado por ele, e por mim aqui, não é um simples verso de doze sílabas; deve, antes, cumprir simultaneamente duas condições, como prescrito por Olavo Bilac e Guimarães Passos (1956) no seu já clássico *Tratado de versificação*, a saber: que contenha as tônicas principais nas sílabas 6 e 12; e que apresente cesura na 6ª, criando dois hemistíquios que podem ser lidos como se fossem dois hexassílabos. Dessas regrinhas aparentemente simples resultam complicações severas ao exercício de quem se aventura ao alexandrino. Uma das consequências disso é a exclusão de outros ritmos possíveis para o dodecassílabo, como o trímetro peônio em quarta (tônicas em 4-8-12). A necessidade

da cesura provoca ainda outro cuidado no interior do verso, além da mera distribuição correta das tônicas: que o primeiro hemistíquio termine com palavra oxítônica, ou com paroxítona terminada em vogal, contanto que o hemistíquio seguinte, neste caso, inicie-se também com vogal e que se faça a elisão entre os dois. Isso tudo eu busquei atender aqui, com muito esforço e dedicação.

A rima parelha foi outra opção consciente, para criar maior identidade com o poema de Bilac, ao menos formalmente. Vimos que Castilho a desaprovava, e outros mais por aí, se os procurarmos, também a desaprovaram. Nada disso me importa; nem sempre a opinião de uma “autoridade” no assunto deve ser levada à risca, em especial se se apresenta sem nenhum argumento. Se a parelha fosse tão inequivocamente ruim, jamais teria sido usada em longos épicos através dos séculos. Eu, particularmente, enquanto leitor, canso-me dela somente se o poema é muito longo; e enquanto poeta, evito-a nesses mesmos casos (não faria sentido eu aplicar aquilo mesmo que condeno em outros).

Este longo poema soma ao todo 106 versos, os quais eu distribuí em estrofes irregulares para fins de organizar melhor o discurso, tal como se fossem parágrafos num texto em prosa. Uma das vantagens mais óbvias de trabalhar assim, em contraste com o soneto, é a liberdade de estender o poema indefinidamente, e a facilidade que se tem de enxertar novas parelhas entre as já existentes, ou de remover algumas que julgarmos inúteis. Falarei de cada estrofe como se fossem blocos de sentido.

O objetivo geral do poema é retratar uma cena histórica bem específica, mencionada de passagem por Heródoto, cena esta que em 2007 tornou-se célebre no filme “300”, com direção de Zack Snyder, adaptado por sua vez da história em quadrinhos homônima de Frank Miller e Lynn Varley. Quem está familiarizado com o filme a reconhecerá. No entanto, corrige-se aqui um “erro” histórico que na película se justifica pelas contingências do gênero: lá, o emissário persa chega a mando de Xerxes; cá, amparado no próprio Heródoto, faço-o vir por ordem de Dario. Está bem explícito em sua *História*, VII, 133, que Xerxes também, como o seu pai, enviou mensageiros a diversas cidades gregas para que se submetessem ao seu mando antes de ser preciso fazer guerra, *menos a Esparta e a Atenas*, precisamente porque se lembrava do que acontecera aos arautos de Dario nestas duas cidades: a morte. (HERODOTUS, 1952)

A primeira estrofe (vv.1-14) pretende situar a cena que se vai narrar com mais detalhes depois. Nesta situação eu busquei dar alguma referência geográfica, mencionando a proximidade com o rio Eurotas e descrevendo, de passagem, um dia rotineiro na vida espartana: isto é, fiz menção a dois consabidos fatos que distinguiam Esparta de outras cidades da Grécia: que os cidadãos eram guerreiros por dedicação exclusiva, e que aos hilotas cabia toda

sorte de trabalhos manuais. O maior detalhamento do hoplita treinando é para salientar uma vida inteira dedicada à luta. Nisto me inspirei principalmente numa leitura recente:

Os espartanos tinham a organização social mais antiga, que datava do século VI a.C. No território da Lacônia, mantinham sob seu comando dois povos distintos: os hilotas, que ficavam entre a servidão e a escravidão, aravam a terra e forneciam alimentos aos espartanos; e os periecos, homens livres, mas submetidos ao controle dos espartanos, que fabricavam e comercializavam os produtos necessários a seus dominadores. Os espartanos não precisavam trabalhar e se dedicavam exclusivamente ao treinamento militar. Essa condição lhes permitiu desenvolver o melhor exército do mundo grego — um grupo de soldados-cidadãos com um treinamento profissional e uma habilidade sem paralelos. (KAGAN, 2006, p.31-32)

Já as mulheres, imaginei-as, uma vez que decidi por um dia de sol escaldante, banhando-se no rio próximo, tal como fazia Nausícaa quando Odisseu a encontrou. Tive ainda, por último, o cuidado de juntar a ideia da terra e da água, que dão título ao poema, na imagem da gota de suor pingando ao solo. Uma singela referência.

Na segunda estrofe (vv.15-30) temos a chegada do arauto persa, que vem escoltado com uns poucos homens. Como em geral o costume obrigava a que se respeitassem os arautos, ele vem com parca escolta e se sente à vontade para entrar numa cidade hostil de guerreiros. Como não temos detalhes deste evento no livro de Heródoto, usei como base o filme “300”, de Zack Snyder, na sequência dos fatos, mas me foquei mais nos diálogos do que em descrever posturas e cenários. Este bloco de poemas cumpre principalmente duas funções: por duas vezes, o narrador avisa que há de acontecer coisas ruins em breve (vv.19; 27-28), e o momento em que levam o persa à presença de Leônidas, que lhe causa espanto.

Este mesmo receio recém-infundido o fará começar o seu discurso com muitas vênias e cuidados na estrofe seguinte (vv.31-46), mas que não vai perdurar sempre. O arauto invoca o respeito à “lei de Zeus”, que é a lei da hospitalidade vigente na Grécia, e toma o cuidado de repassar a culpa das más notícias que carrega ao seu imperador, e não a ele (o que não deixa de ser a plena verdade). Neste bloco, apresentam-se as condições de Dario para que Esparta evite a guerra: um punhado simbólico de água e terra. Na prática, claro, a cidade deveria submeter-se a um novo senhor e lhe pagar impostos. A menção unicamente a Esparta e Atenas aqui não é fortuita: foram as duas cidades gregas que mataram os mensageiros persas, enquanto outras se submeteram a Dario, e outras ainda certamente os mandaram de volta com uma polida negativa. Os arautos, no entanto, foram enviados a diversas delas.

A quarta estrofe (vv.47-62) tira da boca do arauto as palavras e as passa ao discurso indireto livre, que se compõe de ameaças mais graves e com detalhes de sadismo

desnecessários, que se configuram como excesso e ofensa. Sabemos que os mensageiros enviados a Esparta e a Atenas foram mortos, mas não temos detalhes do que lá transcorreu. Então, era necessário supor certa transgressão da parte deles para justificar um desrespeito à hospitalidade vigente. Isso é o que se fez no filme, e é o que eu faço aqui, à minha maneira.

No bloco seguinte (vv.63-78), mostro que o arauto se calou depois de se ter engrandecido com bazófias, e que estava já aí consciente da ousadia cometida. A estrofe visa a retomar o aspecto rígido de Leônidas durante toda a conversa, e o desdém que ele demonstrava de tempos em tempos, sempre que o arauto vangloriava-se à toa. E no fim a ideia era mostrá-lo explodindo de cólera diante das ofensas a sua terra e a sua gente. Fi-lo rugir como o leão da Nemeia. É uma figura imponente da mitologia, e um simples leão já teria bastado para dar uma vaga ideia de sua raiva — mesmo porque o leão remete ao próprio nome dele.

E, como eu digo que Lêonidas rugia, na próxima estrofe (vv.79-96) eu ponho em sua boca frases curtas, que não ultrapassam a medida de uma parelha, que são mais propícias a um discurso enérgico, e por isso mesmo de pouco fôlego. Compare-se a diferença entre este discurso e do arauto, com orações encadeadas em frases mais longas. De pronto o rei afasta a invocação à lei de Zeus feita pelo arauto, já antecipando a decisão de lhe negar a hospitalidade grega. Na sequência retoma os termos da demanda abusiva para depois dizer que Esparta nunca se curva. E finaliza o discurso decidindo que aquela ofensa deve ser paga na mesma moeda. A parelha final é retirada da própria história, que nos conta que os espartanos teriam jogado o seu arauto num poço e dito que lá havia água de sobra, ao passo que os atenienses lançaram-no a um fosso de terra, com semelhante chiste.

A estrofe final (vv.97-106) encerra esta cena com o arremesso do arauto e sua escolta ao tal poço d'água, e com Leônidas observando tudo ensimesmado. Ressalto ali a convicção de que a guerra virá não por desobediência a um tirano presunçoso, mas de uma defesa apaixonada da liberdade e soberania do povo espartano.

Esses são, em traços bem gerais, os elementos que moldaram o poema, na forma e no conteúdo. Em longos poemas não convém deter-se verso a verso, sob pena de se produzir um tratado enorme e maçante. Mas também porque este em particular, não sendo exatamente lírico, mas sim mais voltado à narrativa de inspiração épica, como o de Bilac que o inspirou, apresenta por isso mesmo uma menor carga de subjetividade que mereça destrinchar. Não foi por outra razão que Massaud Moisés (2007), em *A análise literária*, para um poema lírico de 20 versos produziu um análise de 17 laudas inteiras, ao passo que para um longo excerto de 168 versos de *Os Lusíadas*, que é épico, ele não escreveu mais do que 12 páginas. A diferença na abordagem ele explica:

Todavia, dado o caráter narrativo, e mesmo histórico, do episódio eleito, o exame da camada denotativa acaba sendo da camada conotativa. Para explicar o fenômeno, agucemos um pouco a memória: a poesia épica, ao menos em sua configuração tradicional, fazia uso de recursos expressivos especiais (como a monumentalização da ação na guerra e no amor; a influência dos deuses sobre os homens; a solenidade marcial dos metros, etc.), mas, no tocante à metáfora, era antagônica da lírica. Esta, como é sabido, pedia a metáfora polivalente, enquanto a épica reclamava uma metáfora próxima da univalência da prosa (daí que tivesse evoluído através dos séculos para a novela, primeiro, e para o romance, posteriormente). Desse modo, a poesia épica apenas ocasionalmente requer a microanálise conotativa. (MOISÉS, 2007, p.73)

Entendo, portanto, justificada a abordagem menos detalhista. Uma última observação, ainda, diz respeito às rimas. Quase todas as rimas são femininas (paroxítonas), e em só duas parselhas optei pelas masculinas: invasor/pudor, e submissão/escravidão. É uma coisa minha essa preferência que eu diria quase doentia pelas terminações paroxítonas, que me parecem melhor para o ritmo geral do poema; mas estou me tratando. Chego a usar oxítonas também no soneto “Oráculo” e até esdrúxulas em “Última aurora”. Um dia ainda conseguirei rimar verbos no infinitivo...

Outras três parselhas tiveram rimas imperfeitas: minúcia/renúncia; ameaçava/escravas; e o dístico final: livre/prive. Mas, sendo enorme a semelhança fonética entre as palavras, que se distinguem apenas por um único fonema, são da menor imperfeição possível. Na primeira, porque se acresce apenas um /n/ que nasaliza o /u/ tônico quase sem se notar; na segunda, só o -s do plural, que outros poetas usam com frequência, e até Bilac o usou; na terceira, a adição de um /r/ na sílaba postônica, formando um encontro consonantal /vr/, o qual, por ser assemelhado ao da outra palavra /pr/, com ele se confunde e cria uma ilusão fonética que ameniza ou mesmo esconde a falha.

3.2 “Oráculo”

Silêncio no interior do templo. Aberta, a fenda
no solo, no ar já denso, um fumo intenso exala,
que a pouco e pouco o espaço inteiro desta sala
se toma de um vapor. E, envolta em névoa a lenda,

assoma a Pítia, a quem, em transe, se desvenda
ante o vidrado olhar (mercê de Apolo espíá-la)
da Moira a trama urdida inda por vir. E fala;
que ouvidos, quem tiver, o oráculo ouça e aprenda:

(5)

“Lacedemônios, vossa pólis em pedaços
 farão os filhos de Perseu, salvo se um rei
 da estirpe de Héracles chorardes nesta guerra. (10)

Nem besta ou homem poderá deter-lhe os passos,
 que a Zeus em força se assemelha, eis nossa lei,
 até que o rei ou que a cidade tombe à terra.”

Soneto em versos dodecassílabos. Nos quartetos, usei alexandrinos propriamente ditos, de acordo com os moldes já estabelecidos e consagrados, e mantive o esquema rímico mais adotado pelos nossos parnasianos, com rimas interpoladas ABBA ABBA. Para os tercetos, optei pelo esquema de rimas que se supõe o mais antigo e “original” do soneto, e que justificaria precisamente a sua divisão desde a origem em tercetos: DEF DEF. (MOISÉS, 2013, p.446) Também para estes, escolhi fazer uma mudança brusca no ritmo do poema, alternando o alexandrino com suas tônicas em 6-12 para os trímetros peônicos quartos (4-8-12), quebrando a cesura imposta por aquele modelo. Ou seja: usei duas formas possíveis e de moldar o dodecassílabo, sem no entanto misturá-las entre si. Assim, o soneto fica com duas partes claramente distintas em termos rítmicos, o que se supõe fosse o propósito na origem do soneto, quando teria sido composto para acompanhamento musical. Com o tempo e com a perda dessa prática, a divisão entre quartetos e tercetos passou a ser mera formalidade esvaziada de sentido. Não é outra a razão de ser dessa configuração.

Tentei recuperar essa diferença de ritmos e fiz ainda mais: fiz coincidir a mudança do ritmo com uma diferença substancial no teor do poema: os quartetos introduzem a cena e a descrevem com minúcia, enquanto os tercetos são apenas a fala da personagem. Na primeira parte, descrição, atmosfera; na segunda, elocução, discurso. Esses dois elementos formais orientaram toda a construção do soneto, o que para mim constituiu um experimento novo.

Do ponto de vista do conteúdo, fui buscar inspiração em Heródoto, *História*, VII, 220, que menciona a existência de um oráculo para Leônidas. Quando Esparta estava para entrar na guerra contra os persas, consultou-se antes o oráculo de Delfos, que prenunciou como certa a tomada da cidade pelos persas (“filhos de Perseu”), com uma única ressalva: se os espartanos perdessem na batalha um rei descendente do próprio Héracles. Ora, tal homem dizia-se que era Leônidas. Assim, o sacrifício dele era o único modo de salvar a cidade. Heródoto sugere que o conhecimento deste oráculo tenha sido decisivo para Leônidas ficar nas Termópilas e conter o avanço dos persas, mesmo quando souberam que alguém os havia traído e conduzido a tropa inimiga para encurralar os espartanos.

A profecia em si, nos meus tercetos, é uma adaptação daquela textualmente citada por Heródoto. Subentende-se que essa terceira pessoa do singular da qual se fala no terceto final — este “ele” que aparece ali sem referencial — seja Xerxes. Para efeitos deste projeto inacabado de poemas sequenciais, este poema insere-se temporalmente entre a visita malfadada do emissário persa e a batalha das Termópilas em si. Tal profecia deveria dar ares de inevitabilidade frente ao destino, e de sacrifício consciente da parte de Leônidas, no transcorrer dos poemas, em que se narraria a morte do rei de Esparta no confronto final, depois do poema “Última aurora”. Tais desdobramentos, contudo, não poderão aqui ser levados a termo, pelas razões de que já falei no início do capítulo 3. O soneto em análise, porém, não me parece que sofra nada por isso. É tão autônomo como qualquer um dos bilaquianos de “Édipo”, aos quais eu fui buscar inspiração.

Na primeira estrofe, introduzo a imagem de uma sala do templo de Delfos, em cujo solo há uma fenda aberta e da qual sobem gases. Há quem diga, hoje, que eram tais gases os responsáveis por deixar em transe a pitonisa (pítia) e dar-lhe as visões que seriam tomadas como profecias. O que eu tentei aqui, e acho que com sucesso, foi transmitir a ideia de um recinto meio claustrofóbico e cheio de vapor, que recriaria por sua vez um estado de semi-consciência entre a realidade e o sonho. A escuridão se presume, neste contexto, em que está tudo fechado e silencioso. Há predominância evidente de vogais fechadas e de consoantes nasais que buscam reforçar, respectivamente, a clausura da sala e o movimento dos vapores.

Na segunda estrofe, já se produz certa abertura nas vogais e serve para marcar a passagem entre a descrição do templo e a profecia em si, apresentando a figura da pitonisa e informando que é por “mercê de Apolo” que ela obtém o dom de ver o futuro, isto é, “a trama urdida” pela Moira. O verso 8 inclusive convida o leitor para que atente ao que se vai dizer, fazendo a ligação entre as duas partes do soneto.

Nos tercetos a pitonisa dá o resumo da profecia, conforme já vimos acima. Os filhos de Perseu são os persas, e eles vão arruinar Esparta, a menos que morra um rei de sangue hercúleo (Leônidas). A estrofe final arremata a profecia, esclarecendo que o inimigo é imbatível por força humana ou besta. Talvez isso sugira que se trate mesmo de Xerxes, sobre quem Heródoto diz estas palavras enaltecidas: “Dentre toda a sua multidão de homens, não havia ninguém que, por sua beleza e estatura, merecesse mais do que o próprio Xerxes possuir poder tão vasto” (*História*, VII, 187; HERODOTUS, 1952, p.249, tradução minha).

3.3 “Última aurora”

Irmãos de Esparta, de armas, de falange,
 varões de grão valor, irmãos guerreiros!
 Ouvimos a notícia, e nos confrange
 o ânimo audaz em tais desfiladeiros:
 traídos! E a estratégica vantagem (5)
 perdida aqui está, nesta passagem...

Mas é na adversidade que a bravura
 de fato se destaca e valoriza;
 perante a negra morte mais se apura
 o espírito guerreiro, se divisa (10)
 que em jogo está bem mais que vida ou morte:
 é a glória imorredoura a melhor sorte!

Centenas de milhares de inimigos
 farão combate à nossa retaguarda,
 e agora multiplicam-se os perigos (15)
 que a tropa dos vizinhos se acovarda:
 mas nunca Esparta! Que o dever nos chama,
 e é de cumpri-lo à risca a nossa fama!

Trezentos bravos homens contra o império
 dos persas, a sustar-lhe todo o avanço, (20)
 e agora a noite traz um refrigério,
 após dois dias cheios, sem descanso:
 e que noite mais límpida, de estrelas,
 última vez que vamos poder vê-las!

Contemplai-as, irmãos, que a aurora raia, (25)
 sanguínea e fresca, em breve, e o sangue ardente
 no ardor da luta logo ao chão se espraia,
 no morticínio de Ares inclemente.

Trezentos bravos homens contra o império:
 Morrer lutando, eis o último mistério! (30)

Pode esta ser a noite derradeira,
 mas nosso último sono é na batalha
 que há de nos vir, bem cedo, à luz primeira,
 co' o véu inda estrelado por mortalha;
 que um tal destino a nós não acabrunha: (35)
 Zeus Pai de tudo seja testemunha.

.....
 Irmãos, tomai a lança à destra, e o escudo
 de bronze ao braço esquerdo bem o ponde,
 e o elmo à face levai também, que tudo,
 exceto o arguto olhar, protege e esconde. (40)
 Vesti vossas panóplias, e à vanguarda
 Ide os jovens, que a luta já não tarda.

Co' o escudo ao ombro erguido e a lança a prumo,
 e o coração no peito acelerado,
 marchemos, à feroz batalha em rumo, (45)
 marchemos todos juntos, lado a lado:
 à frente os bons mancebos espartanos,
 ao fundo os valorosos veteranos.

É belo que à vanguarda o jovem morra,
 o seu valor provando na defesa (50)
 da pátria e da família; e que não corra
 nem quebre a formação e a fortaleza:
 pois que escapar de costas lhe resulta
 vergonha, sempre, e um golpe que o sepulta.

Vergonha, sim, recai, vergonha eterna (55)
 sobre o covarde hoplita que se evade
 do posto na falange e bate perna,
 deixando infensos velhos e a cidade
 e a permitir que os ferros façam vítima
 a própria esposa amada, a que é legítima. (60)

Talvez morramos todos, é possível;
 trezentos e um punhado a mais, de ajuda,
 contra um milhão de persas... Nenhum nível
 de bélica excelência o fado muda,
 a menos que um milagre a Zeus apraza (65)
 e em vida nos permita a volta a casa.

Jamais retroceder, no entanto, é o lema!
 Mas sempre adiante andar, sem covardia,
 defronte embora de uma força extrema,
 de joelhos não servir à tirania! (70)
 E assim lutemos, pela pátria amada,
 Que a glória é o nosso prêmio: ou tudo, ou nada.

Outro longo poema, que soma 72 versos decassílabos, divididos em 12 sextetos, e o poema por sua vez em duas partes, com metade das estrofes em cada uma. Há um tempo que transcorre entre as partes, mas curto o bastante para que o poema seja um só e não constitua duas situações diferentes. Isso eu representei com uma linha pontilhada.

O verso de dez sílabas é o metro que eu mais desenvolvi nos últimos anos, e foi um alívio retomá-lo, depois dos experimentos anteriores. Para a estrofe, inspirei-me tanto em *Os Lusíadas* e como em “O caçador de esmeraldas”, de Bilac, que também utilizou sextetos no seu maior épico, porém com outra disposição de rimas. Aqui fiz uma espécie de oitava camoniana reduzida. A vantagem nisso é que as duas primeiras rimas não repetem três vezes, mas somente duas; isso dá maior liberdade para usar rimas ricas e raras, que de outro modo seriam difíceis, ou impossíveis pela raridade. Também deixa mais enxuta cada estrofe, diminuindo a necessidade de “encher linguiça”, como se diz, que com certeza afeta épicos rimados em geral.

O contexto para entender o poema é o seguinte: depois de dois dias lutando incansavelmente no estreito das Termópilas com a posição do terreno a seu favor (pois naquela garganta a maciça vantagem numérica dos persas era anulada no afunilamento das montanhas, e apenas um punhado de hoplitas dava conta de repelir centenas de milhares), os espartanos são avisados por um vidente, durante a noite, de que os persas descobriram o caminho alternativo para os cercar por trás. E de fato o fizeram, devido à traição de um tal de Efiltes. O rei Leônidas, então, vendo que o ânimo das demais tropas gregas não inspirava confiança nem elas pareciam dispostas de coração a lá permanecer, e sabendo do oráculo, manda que todos voltem às suas cidades e as protejam por lá. Só os téspios e os tebanos ficaram, estes últimos como reféns, pois não gozavam da confiança dos espartanos devido à sua inclinação para aliar-se aos persas. Por isso é dito no verso 62 que são “trezentos e um punhado a mais, de ajuda”. (cf. Heródoto, *História*, VII, 210-222; ou HERODOTUS, 1952, p.253-256)

O objetivo aqui era, portanto, depois de idealmente ter narrado os primeiros dias de combate, fazer uma espécie de *intermezzo* entre aquelas batalhas e as que viriam depois, com a morte de Leônidas. Tendo de optar neste trabalho, por limitações de prazo, escolhi desenvolver este trecho em detrimento da luta em si para emular algumas características das *elegias marciais* do poeta Tirteu e pôr à prova algo novo que aprendi na faculdade. Neste sentido, contudo, a influência ainda não se deu na forma, mas no conteúdo. Desenvolvo o *dístico elegíaco* no poema “Elegia a Pátroclo”, mais adiante. Aqui mantive os metros, rimas e estrofes conforme a tradição portuguesa de séculos e dentro ainda dos parâmetros parnasianos.

A divisão do poema deu-se pela seguinte lógica: as seis primeiras estrofes (vv.1-36) representam a fala de algum espartano de autoridade no exército, não necessariamente Leônidas, exaltando a bravura do grupo e estimulando a que todos permaneçam no local até a luta

que se dará na alvorada seguinte. A segunda parte (vv.37-72) já se dá no alvorecer, poucos minutos antes do choque entre os exércitos, e visa a reforçar os ânimos e a preparar os guerreiros para darem a vida em combate, uma vez que, naquela situação, só escapariam por milagre. Mas o lema espartano é similar àquele do falecido Paulo Mercadante: “não parar, não precipitar, não retroceder”. Isto é, avançar sempre, mas com cautela e firmeza. E morrer lutando, se necessário. Com a contextualização em mente, fica fácil entender o poema. Vejamos.

A estrofe 1ª é cristalina e não requer esclarecimentos. Na estrofe 2ª, destaco a noção de que vida não é o valor último dos gregos, mas sim a glória, que é a única maneira de o guerreiro viver para sempre. Isso era ideia corrente já na *Ilíada* e depois. Na 3ª se evoca a já comentada debandada dos vizinhos (os demais gregos além dos téspios) e a situação periclitante dos espartanos com a chegada dos persas pelo outro flanco. E entre as estrofes 4ª e 6ª canta-se o que eu mencionei lá acima sobre os dois dias de batalhas e o descanso que finalmente veio com a noite. Os soldados são instados a apreciar as estrelas uma última vez. Não é à toa essa menção na 4ª estrofe, porque adiante na 6ª a retomo com a imagem do céu estrelado, como um “véu”, a servir de mortalha para os guerreiros, já que morrerão todos em combate e ninguém cuidará dos seus corpos. Na 5ª estrofe faço uma homenagem ao famoso poema “As pombas”, de Raimundo Correia, ao adjetivar a aurora como “sanguínea e fresca”. Mas não é, de novo, puramente gratuito: é que o “sanguínea” ali já prenuncia também o sangue derramado de que se fala na mesma estrofe. O frescor da matina contrasta com o ardor do combate e do sangue quente.

A segunda parte do poema é aquela em que eu propriamente me inspiro na poesia de Tirteu, conforme a leitura do estudo de Brunhara (2014), e desenvolvo alguns pontos da exortação marcial dele. Resumidamente, as estrofes 7ª à 10ª exortam aos espartanos (1) que se equipem para o combate, pegando escudo, lança e capacete; (2) que marchem lado a lado, respeitando a formação da falange, de cuja estrita observação vem a fortaleza do grupo; (3) que os jovens vão à frente e deixem os mais velhos atrás; (4) que morram em combate, se for preciso, pois daí advém a glória em ser útil à cidade e à família; e (5) que ninguém fuja, porque além de muito desonroso põe em risco os demais, ali e na cidade, mormente a esposa legítima, aquela que não se obtém pela servidão.

Tais pontos encontram-se esparsos sobretudo nos fragmentos 10, 11 e 12 W de Tirteu (apud BRUNHARA, 2014), dos quais cito os seguintes versos, ressaltando que a tradução de Brunhara não objetivava a ser poética e metrificada, mas que apesar disso foram de especial felicidade estes dois primeiros, que eu só não os “roubei” para incluir entre os meus próprios porque eram alexandrinos:

Belo, sim, é morrer, na vanguarda caindo
um varão valoroso a lutar pela pátria.

.....
Jovens, vamos, lutai, mantendo-vos lado a lado,
não inicies a torpe fuga ou o pavor
mas fazei grande e valente o ânimo no peito;
não amai a vida, em luta com varões!
E não fujais, aos mais velhos abandonando,
aos anciãos que não têm mais joelhos ágeis. (p.69-70)

Pois os que se mantêm lado a lado e ousam
ir à luta corpo a corpo e à vanguarda,
morrem poucos e salvam a tropa atrás;
mas dos varões que tremem, toda a virtude perece. (p.107)

É esse um bem comum à cidade e ao povo todo,
que um varão firme na vanguarda se mantenha,
sem trégua, de todo se esqueça da torpe fuga
arriscando a vida e o coração tenaz,
e próximo encoraje o varão ao seu lado com palavras:
eis o varão que se torna valoroso na guerra. (p.145)

Na penúltima estrofe, há o reconhecimento de que todos os espartanos muito provavelmente vão morrer, dadas as circunstâncias, e que só um milagre de Zeus os salvaria. Contudo, tal não é dito para esmorecer o ânimo do grupo, mas para, com a estrofe final, levantá-lo, lembrando a todos, mais uma vez, o lema espartano e o objetivo último de cada um ali: a glória imorredoura.

3.4 “Elegia a Pátroclo”

Para esta seção faz-se necessário um texto prévio, pois se trata de algo um pouco diverso. Aqui eu desenvolvo um poema que foge completamente dos parâmetros parnasianos e da poesia brasileira como um todo; este consiste num estudo detalhado e num exercício diferente, um desafio de outra natureza. Tentei pôr em prática neste poema toda a leitura e o aprendizado que obtive ao longo de duas disciplinas de Literatura Grega I e II nos semestres mais recentes, bem como um *making of* dos versos, para rastrear conscientemente as fontes das minhas ideias. Para esse propósito, compus ou tentei compor uma elegia *à moda grega antiga*, cujos aspectos formais e temáticos explico logo após a leitura dos versos. O principal ponto de ruptura aqui, no que tange ao parnasianismo e às experiências que eu vinha desenvolvendo nos poemas anteriores, são de *aspecto formal*: o uso de metros bárbaros (qualquer

um com mais que doze sílabas) e o uso de versos brancos (isto é, sem rima), que os parnasianos praticamente aboliram, tendo sido usado por Bilac num único poema — “Satânia”.

Ai, alma minha pesada de males, e agora mais esta!
 Pátroclo é morto, um amigo, o mais dileto, um irmão!
 Tão curta, a vida dos homens mortais! Um só dia eles vivem
 e logo descem-lhe as pálpebras as trevas da Noite;
 Entram num sono profundo e infinito, para o ínfero Hades (5)
 baixando o espírito, enquanto os Imortais continuam.
 Tu, que em teu íntimo estavas consciente do fado fiado
 pelas três Moiras, e optaras por deter duradoira
 nem tanto a vida, mas glória entre Aqueus e Troianos sem par;
 tu, que devias prever que, ao evitar a velhice, (10)
 não escapavas, de todo, aos lamentos por Zeus distribuídos,
 pois que ele pesa, ao nascer, de cada homem a sorte
 e a alguns concede alegria e infortúnios em doses parelhas,
 e a outros, prantos apenas, sem jamais dar só riso;
 tu, alma minha, sabias quão breve seria o teu tempo (15)
 e o parco fio aceitaras, sem lamento ou disputa.
 Mas que ao bom Pátroclo fosse-lhe dado um mais curto destino
 ninguém previra, esse oráculo eu jamais conhecera
 que o deus oculta o que pensa e reserva aos mortais, quando o quer.
 E assim perdi, a um só tempo, o meu irmão e a ventura... (20)

Ao me propor o esforço de escrever uma “elegia à moda grega”, o aspecto formal foi o primeiro com que me defrontei. E, após consulta à literatura especializada, concluí que o dístico elegíaco era o essencial da elegia, se eu quisesse realmente dar ares gregos para a coisa, tal como nos dizem Falcón e Brunhara:

O gênero elegíaco tem merecido numerosas discussões nas últimas décadas, principalmente porque a academia percebeu que há muito tempo ele não existe mais. É que os poemas que chamamos “elegias” recebem esse nome em geral pelos afetos ou pela matéria, e são considerados parte do gênero lírico, que abarcaria a elegia na qualidade de subgênero. **Por outro lado, na Antigüidade, a elegia constituiu gênero particular, sobretudo pelo metro, o dístico elegíaco, que é sempre o mesmo.** (FALCÓN, 2009, p.77, grifo nosso)

Por abranger um espectro múltiplo de temas — desde reflexões ético-filosóficas, narrativas míticas a exortações militares, do qual apenas exclui-se a narrativa erótico-pornográfica, a didática de cunho direto e factual e a filosofia natural — **o único critério seguro para definir essa noção é o métrico.** Trata-se do *dístico elegíaco*, formado pela junção do hexâmetro datílico e do chamado “pentâmetro”, uma

unidade métrica composta por dois hemistíquios por dois pés dáctilos e meio cada (sendo que o primeiro hemistíquio pode admitir espondeus), formando um “meio hexâmetro”, ou como é tradicionalmente chamado, *hemiepes*. (BRUNHARA, 2014, p.17, grifo nosso)

Ora, sendo a elegia grega um gênero ou subgênero que se define por um *aspecto formal*, isto é, a presença do dístico elegíaco, muito mais do que o temático, eis a importância que dei ao assunto antes de principiar a composição dos meus versos. Eis a primeira decisão que, como poeta, precisei tomar: qual forma dar ao poemas que tencionava escrever, se queria simular uma elegia à moda grega? No trabalho tradutório de Falcón, acima citado, no qual ele vertia para o português não uma elegia grega, mas uma latina de Sexto Propércio, a solução que ele encontrou e preferiu foi não usar versos bárbaros de nenhum tipo, porque são espúrios na nossa tradição. Adotou assim a alternância entre decassílabos heroicos e decassílabos sáficos para representar, respectivamente, os hexâmetros e os pentâmetros. Ou seja, Falcón não intercalou versos com diferentes *medidas*, mas com diferentes *ritmos*. Sua preocupação maior era não criar nenhum estranhamento ao leitor leigo.

Tradutores de grego encontraram diferentes soluções para fazer a passagem de hexâmetros clássicos para a língua portuguesa. Nas traduções de Homero, por exemplo, Odo-rico Mendes optou por decassílabos, ora aumentando ora diminuindo o número de versos de cada canto; Haroldo de Campos escolheu os versos de doze sílabas, e Trajano Vieira fez o mesmo; Frederico Lourenço fez versos livres, mais próximos da prosa; e Carlos Alberto Nunes foi quem mais inovou nesse sentido e deu a cada verso um metro bárbaro de dezesseis sílabas, que melhor simulava metro original, com as principais tônicas nas sílabas 4-7-10-13-16, podendo haver uma tônica enfraquecida antes da 4^a.

Essa mesma solução de Carlos Alberto Nunes foi adotada por Antunes nas suas traduções dos hexâmetros dáctilos que compõem as elegias, ficando os pentâmetros do dístico com um metro ligeiramente menor, de quatorze sílabas, para acompanhar na proporção, e tônicas em 4-7-11-14, segundo apurei e imitei. A única diferença — a qual, apesar de ser uma só, não é desprezível e merece comentário — é que Antunes traduziu os pentâmetros gregos para versos de quatorze sílabas *com cesura na sétima*, à semelhança dos alexandrinos, que são divididos na sexta, porém com maior rigidez ainda, não admitindo sequer a possibilidade da elisão entre os hemistíquios, conforme estes versos tomados de exemplo ao fragmento elegíaco LXVII de Simônides (apud APOSTILAS..., 2015, grifo nosso):

Este sepulcro acolheu o cantor oriundo de Teos,
Anacreonte, que **foi** feito imortal pelas Musas.
Tinham perfume semelhante ao das Graças, semelhante aos Amores,

Todas suas doces canções feitas de amor aos garotos.
 Lá no Aqueronte só tem um incômodo, mas não é o fato
 De ter partido do **sol** para os domínios de Lete,
 Mas ter deixado Megistes pra trás, gracioso entre os jovens,
 Junto de sua paixão trácia, a paixão por Esmerdes.
 Ele porém continua a cantar sua melíflua canção:
 Mesmo no Hades **já** deixa sua lira dormir.

Essa foi a forma, portanto, adotada para este trabalho, que em meu entender é o metro que melhor *simula* o ritmo grego, sem contudo ser possível que haja perfeita equivalência, dada a natureza diversa das línguas.

Quanto ao tema empregado nessa elegia, devo dizer que o lamento foi casuístico, mais do que uma imposição do gênero. Isto porque, como já vimos acima com Brunhara, a elegia grega prestava-se a desenvolver quase quaisquer temas glosados à época, sendo o lamento fúnebre apenas mais um deles. Nesse sentido, também Ragusa (2013, p.14, nota 4, grifo nosso): “Na elegia arcaica, de variada gama temática, não há invectiva, e a exortação e a reflexão são linhas de força: mais tarde, ganhará destaque o lamento fúnebre”.

Mas, porque gosto de todo o ciclo troiano e tenho afeição especial pela figura de Aquiles, imaginei que seria uma boa ideia explorar uma elegia algo triste a partir desse mito. No meu poema, tentei imaginar a *persona* (ou eu lírico) de Aquiles a lamentar a morte do amigo, recém-comunicada, numa espécie de monólogo interior, dirigindo-se a sua própria alma, ou coração, isto é, falando de si para consigo mesma. Isso perpassa o poema todo. Tal recurso é recorrente na poesia grega, já desde Homero, e pretendi emulá-lo aqui de propósito. Na *Odisseia*, XX, vv. 17-22, consoante a tradução de Nunes:

Bate, indignado, no peito e a si próprio, desta arte, se exprime:
 “Sê, coração, paciente, pois vida mais baixa e mesquinha
 já suportaste, ao comer o Ciclope, de força invencível,
 os companheiros querido. Mas tudo agüentaste, até seres
 por meus ardis libertado da furna, ao pensarmos na Morte”.
 Ao coração, deste modo, advertia, no peito querido. (HOMERO, 2001, p. 338)

Vai ser também empregado por outros poetas, sobretudo líricos, como por exemplo Arquíloco, no Fragmento 128, na tradução de Antunes (APOSTILAS..., 2015):

Alma minha, perturbada por tristezas incuráveis,
 Põe-te em pé, defende-te dos que se lançam sobre ti;
 Peito firme frente as emboscadas dos teus inimigos.[...]

Na sequência, introduzo uma queixa pela efemeridade da vida e desenvolvo ao longo do poema o tom de lamento e considerações sobre o fado do homens. O *carpe diem*, apesar de ter ficado famoso com Horácio, era tema já tratado pelos gregos antigos, como garante Massaud Moisés (2013, p.71) no verbete de seu dicionário: “Tópos que remonta ao século V a.C., com os gregos (Ésquilo, *Os Persas*, v.840-842; Anacreonte, *Lírica*, nº 39), mas foi Horácio quem lhe cunhou a forma por que veio a ser universalmente conhecido”.

É tema universal que na nossa tradição remonta à poesia dessa época, embora mais presente na mélica e menos na elegia. Fiz questão de introduzi-lo porque me pareceu adequado ao mito de Aquiles, que não apenas é um mito cheio de *páthos*, mas também porque é particularmente poderosa nesse mito a consciência da efemeridade. O herói fora desde cedo avisado por sua mãe, a deusa Tétis, de que, se escolhesse combater em Troia, morreria por lá mesmo, ainda muito jovem, porém seu nome seria lembrado e cantado para sempre. Ou seja, Aquiles sabe que a vida é breve para todos e opta por encurtá-la ainda mais em troca de glórias, estas sim imorredouras. É ele quem mais motivo tem para “colher o dia” e viver cada um como se fosse o último. Isso busquei transpor nos meus versos.

Também fui colher alguma inspiração, ainda que difusa, para esta elegia no Fragmento 2 de Mimnermo, na tradução de Antunes, no qual ele desenvolve não somente o *carpe diem* como ainda a noção de que Zeus distribui males e bens ao mortais, especialmente males no avançar da idade, com a velhice (daí a razões dos meus vv.10-11):

Somos semelhantes às folhas que nascem na flórea estação
 Primavera, a crescer junto do brilho do sol.
 Na florescência dos anos mais tenros, assim como elas
 Temos deleite sem ver, vindo dos deuses, o mal
 Ou mesmo o bem. Mas as Queres escuras se põem junto a nós:
 Uma sustém como fim a dolorosa velhice;
 Outra traz morte consigo. São breves os frutos nascidos
 Da juventude: tão só duram enquanto ainda há sol.
 Mas, ao chegar o momento de troca do fim da estação,
 Logo, de fato, morrer vale bem mais que viver
 Pois vêm ao ânimo inúmeros males. Às vezes a casa
 Vai à ruína e então vive-se em dura pobreza;
 Ou se carece de filhos e assim anelando por eles
 Sobremaneira se vai às profundezas do Hades;
 Ou a doença destrói-o no ânimo. Dentre os mortais,
 Não há alguém a quem Zeus não dê inúmeros males. (APOSTILAS..., 2015)

A última fonte conscientemente rastreável de que me vali para poema vem da própria *Ilíada*. Trata-se da mesma noção acima, porém mais bem desenvolvida em detalhes. Encontra-se no canto XXIV, versos 527-533 (HOMERO, 2004, p.540-541):

Sobre os umbrais do palácio de Zeus dois tonéis se acham postos,
de suas dádivas; uns, só de males; de bens o outro cheio.
Se, misturando-as, Zeus grande, senhor dos trovões, as derrama,
quem as recebe ora goza, ora males por sorte lhe tocam;
mas o que deles recolhe somente infortúnios, escárnio
vivo se torna; em extrema miséria, na terra divina,
é condenado a vagar, desprezado por homens e deuses.

Zeus dá males e bens em diferentes proporções; os que recebem um pouco dos dois, são os felizes; e às vezes o deus dá somente males, e a estes chamamos desafortunados. Porém nunca nenhum homem recebe apenas bens. Ou seja, o mais perto da bem-aventurança a que chega um mortal é ter uma quota de bens misturada aos infortúnios, pela própria natureza mortal e corrompida do homem. Esse discurso é de especial importância aqui, pois faz parte de uma fala do próprio Aquiles no épico. Assim, ao tomar-lhe emprestado o seu discurso e fazer uma *paráfrase*, ou algo que o valha, eu buscava dar mais autenticidade à *persona* dos meus próprios versos.

Este poema que escrevi sob o nome de “Elegia a Pátroclo” constitui um exercício inovador para mim em diversos aspectos. Busquei utilizar novos metros que não me eram familiares, em franca oposição aos decassílabos e alexandrinos que me têm servido quase exclusivamente de modelo até hoje, ao mesmo tempo em que rastreava conscientemente as fontes usadas para dar corpo aos versos, tanto na forma quanto no tema, e para desenvolver um estudo incipiente sobre a elegia grega da Antiguidade, que ainda tenho muito a aprofundar, seguramente. Mas valeu a experiência. Espero que tenha valido a leitura.

4 CONCLUSÃO

Que se pode concluir após um longo percurso como este, após uma imersão total na rotina de leitura e de feitura de versos, como a praticada por mim nos últimos meses? Uma conclusão possível: que Olavo Bilac não trata do universo greco-romano tanto quanto se faz crer muitas vezes em livros didáticos. Se é verdade que *Panóplias* é o “livro mais radicalmente parnasiano do autor”, com 50% dos seus poemas desenvolvendo o tema aqui em apreço, também é verdade que o restante da obra bilaquiana, quando entra no cômputo total, relega essa matéria a uma modesta representatividade na casa dos 8%. Essa discrepância não deve passar em branco. Quem quer que se proponha a conhecer o parnasianismo precisa atentar para diferenças marcantes como essa dentro da obra de cada poeta, e reconhecer que tanto a escola parnasiana como um todo é mais complexa do que a princípio se supõe, como o são também seus principais representantes tomados um a um.

Sob o ângulo da *escrita criativa* e do experimento poético aqui desenvolvido, o trabalho valeu-me sobretudo para testar inovações de vária ordem: forcei-me a utilizar versos alexandrinos muito mais do que eu jamais usara, e rimas parelhas pela primeira vez, e ainda arrisquei um soneto com uma proposta bem diferente da tradicional, dividindo-o em duas partes distintas pelo ritmo. Em termos de inovação, “Última aurora” não desponta como formalmente nova, pois que os versos decassílabos e a disposição das estrofes eu já trabalhara um bocado antes, mas empreendi no seu preparo algum estudo bem específico, tendo ido buscar inspiração tanto na história grega, através de Heródoto, quanto na poesia de Tirteu.

O quarto e último poema, até pela ideia mesma de romper drasticamente com os modelos tradicionais e com tudo o que eu vinha fazendo nos últimos anos, foi sem dúvida o que configurou maior inovação e desafio. Foi o contato mais próximo com a poesia grega que me fez ir, pouco a pouco, valorizando o ritmo sobre a rima, e por conseguinte apreciando os poemas de verso branco e a liberdade criativa que ele proporciona. É claro que o resultado desse único poema que eu experimentei não é formalmente equiparável aos demais que fiz aqui; será necessário desenvolver a técnica e experimentar outras tantas possibilidades até atingir um domínio do verso branco e dos metros bárbaros que seja satisfatório, até mesmo para mim, como amador, que não deveria ser demasiado exigente.

A preocupação formal com a rima, que herdamos da tradição que veio no bojo das línguas neolatinas, impôs-nos historicamente uma série de limitações e custou-nos sabe-se lá quantas experimentações possíveis. A tal a ponto a rima se impõe como parâmetro de aferir qualidade, que muitas vezes acaba sendo o parâmetro *único* de julgamento ou de maravilha-

mento de muita gente leiga em poesia. Quantos bons poemas não fizeram o leitor torcer o nariz porque rimavam dor com amor, ou verbos no infinitivo? Eu mesmo, como disse antes brincando, preciso libertar-me completamente dessa amarra. Vamos um passo de cada vez. O que não pode também significar o seu exato oposto, o relaxamento formal.

Ao contrário dessa submissão à rima, que é, em última análise, apenas mais um dentre tantos efeitos possíveis para a obtenção do belo no poema, poderíamos aprender com os gregos a valorizar os extremos do verso, pondo em destaque o início e o fim de cada um na escolha consciente das palavras; ou como os anglo-saxões antigos e os finlandeses, poderíamos aprender a compensar a falta de rima com aliterações marcantes. Com a liberdade do verso branco vem a responsabilidade de escolher melhor cada uma das palavras.

Ou poderíamos valorizar como possibilidade genuinamente válida a rima *toante*, que tem sido ainda hoje quase inteiramente desprezada, salvo por alguns poetas recentes como João Cabral. Se alguém perguntar por que eu mesmo a não empreguei, a resposta é que eu estava a emular alguns preceitos parnasianos; mas eu de fato a usei naquelas duas parselhas “imperfeitas”: *minúcia/renúncia* e *livre/prive* são dois ótimos exemplos do que se chamariam rimas toantes, e que já demonstram certa liberdade de minha parte. Seria essa uma forma não apenas de aumentar as possibilidades de rimas, permitindo que ocupassem o fim dos versos muitas palavras que de outro modo nunca lá surgem, como *carne*, *corpo*, *tempo* etc., bem como seria uma forma de evitar as rimas surradíssimas, inclusive aquelas que um dia já foram raras, como *noite/açoite*. Quem nunca leu “noite” ao fim de um verso e *adivinhou* que adiante vinha “açoite”? Tal é a sina dessas rimas: o que têm de raras, têm de previsíveis.

Os poemas que empreendi neste trabalho satisfizeram-me em geral. É claro que devemos considerar que uma monografia acadêmica sempre restringe o aluno a um tempo exíguo (quatro meses no máximo), e que formalidades burocráticas de toda sorte tiram o foco muitas vezes do que realmente importa. Uma monografia é também uma prova de resistência. A minha em particular dividiu-se em duas frentes bem distintas: a análise da obra de Bilac e a execução dos meus versos. E esta segunda estava umbilicalmente em dependência da primeira, da qual retirou os dados fundamentais, de modo que tive ainda menos tempo para fazer os poemas. Não se deve estranhar que alguns versos, portanto, num total de 212, estejam porventura com algum defeito ou que apresentem alguma oscilação na qualidade. Os poemas aqui devem antes ser vistos como um primeiro esboço do projeto maior que, assim planejo, será levado a cabo após a faculdade.

REFERÊNCIAS

ANTOLOGIA da Poesia Parnasiana. 1ª ed. Organização, notas, prefácio e fixação de texto: Pedro Marques. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Lazuli Editora, 2007.

APOSTILAS de aula para a disciplina de Literatura Grega II. Organização: Carlos Leonardo Bonturim Antunes. Tradução: C. L. B. Antunes et al. Porto Alegre: [s/n], 2015.

BARROS, Fernando M. de; SOARES NETO, Armando Rabelo; CARLOS, Ingrid Moura. Traços decadentistas em Olavo Bilac e Emiliano Pernetá. **Soletras**, São Gonçalo, ano IX, n. 17, p.163-174, 2009. Suplemento.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1956.

BILAC, Olavo. **Poesias**. 2ª ed. Introdução, organização e fixação de texto: Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRUNHARA, Rafael. **As elegias de Tirteu**: poesia e performance na Esparta Arcaica. São Paulo: Humanitas, 2014. (Coleção Letras Clássicas).

CASTILHO, Antonio Feliciano de. **Tratado de metrificacão portugueza**: para em pouco tempo e até sem mestre... 3ª ed. corr. aug. Porto: Casa de Viuva More, 1867.

FALCÓN, Rafael Sento-Sé Guimarães. O dístico elegíaco latino em português: uma proposta de tradução. **Cadernos de Literatura em Tradução**. São Paulo: FFLCH/USP, 2009, v. 10, p.71-79. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/49468/53549>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: ANTOLOGIA da Poesia Parnasiana. 1ª ed. Organização, notas, prefácio e fixação de texto: Pedro Marques. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Lazuli Editora, 2007.

HERODOTUS. The History of Herodotus. In: HERODOTUS; THUCYDIDES. **The History of Herodotus; The history of the Peloponesian War**. Chicago; London; Toronto: William Benton, 1952. (Great Books of the Western World; 6).

HOMERO. **Odisséia**. 4. ed. Tradução e prefácio: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

JONES, Peter. A *Ilíada* de Homero. In: HOMERO. **Ilíada**. 1ª ed. Tradução e prefácio: Frederico Lourenço. Introdução e apêndices: Peter Jones. Introdução à edição de 1950: E. V. Rieu. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.

KAGAN, Donald. **A Guerra do Peloponeso**: novas perspectivas sobre o mais trágico confronto da Grécia Antiga. Tradução: Gabriela Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LÔBO, Danilo (Dir.). **Introdução à estética parnasiana**. Brasília: Thesaurus, 1994.

MARQUES, Pedro. Prefácio. In: ANTOLOGIA da Poesia Parnasiana. 1ª ed. Organização, notas, prefácio e fixação de texto: Pedro Marques. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Lazuli Editora, 2007. p. 15-21.

MOISÉS, Massaud. **A análise literária**. 16ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12ª ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: Cultrix, 2013.

RAGUSA, Giuliana. Mélica grega arcaica: nove poetas e suas canções. In: LIRA GREGA: Antologia de poesia arcaica. Organização e tradução: Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2013. p. 11-35.

TÁCITO, C. Cornélio. **Anais**. Tradução e prólogo: Leopoldo Pereira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

TEIXEIRA, Ivan. Em defesa da poesia (bilaquiana). In: BILAC, Olavo. **Poesias**. 2ª ed. Introdução, organização e fixação de texto: Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. VII-LIX.

TEIXEIRA, Ivan. Artificio, persuasão e sociedade em Olavo Bilac. **Revista USP**, São Paulo, n. 54, p.98-111, junho/agosto 2002.