



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Ana Paula Nunes de Sousa

Teófilo Dias e a poética parnasiana: estudo estilométrico

Florianópolis-SC

2023

Ana Paula Nunes de Sousa

Teófilo Dias e a poética parnasiana: estudo estilométrico

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

Florianópolis-SC

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sousa, Ana Paula Nunes de

Teófilo Dias e a poética parnasiana: estudo
estilométrico / Ana Paula Nunes de Sousa; orientador,
Alckmar Luiz dos Santos, 2023.

164 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina,
Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em
Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Teófilo Dias. 3. Fanfarras. 4. Parnasianismo. 5.
Estilometria. I. Santos, Alckmar Luiz dos. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Ana Paula Nunes de Sousa

Teófilo Dias e a poética parnasiana: estudo estilométrico

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Ricardo Gaiotto de Moraes
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Prof. Dr. Saulo Cunha de Serpa Brandão
Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
Orientador

Florianópolis - 2023

AGRADECIMENTOS

Ao bom Deus, meu guia e protetor.

Ao meu orientador, professor Alckmar, pela generosidade e ensinamentos vários.

Aos meus pais e familiares, pela compreensão e amor.

Aos meus bons e verdadeiros amigos, em especial à Andressa Sousa, Mariana Giustina, Ariana Magalhães e Saniele Portela, pela escuta e companheirismo.

Ao professor Emanuel César Pires, por tudo o que fez e faz por mim (pelo amor).

Aos membros dos Núcleos de Pesquisas NuPILL e LAMID, pela partilha de conhecimento (o lado coletivo – trabalho em equipe – torna a caminhada menos cansativa).

À Fapema, pelo financiamento e apoio de sempre.

*“De um século és nascida esplêndido em memórias;
Filho dele também, saúdo-te de novo,
E altivo mais um louro enfeixo a tuas glórias,
E ajunto mais um bravo às bênçãos de um povo” (DIAS, 1878).*

RESUMO

Nesta dissertação, analisamos, sob o viés estilométrico, os elementos formais de composição poética de *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias. O nosso objetivo, longe de ser um julgamento final e/ou restrito da produção literária do maranhense, consiste em evidenciar as marcas de estilo presentes em sua produção, precisamente em *Fanfarras* (1882), a qual é apontada pelos estudiosos de sua obra, dentre os quais citam-se Sílvio Romero (1905) e Antonio Candido (1960), como sendo a responsável por introduzir o Parnasianismo no Brasil. Para isso, nos valem da estatística textual como metodologia de pesquisa que possibilita a verificação e estudo preciso do estilo. A ferramenta computacional utilizada foi o Aoidos, desenvolvida por Adiel Mittmann (2016), que realiza escansão automática de poemas escritos em português e espanhol, e que fornece, ainda, a quantificação dos metros, esquemas rítmicos e dos processos de acomodações silábicas. No estudo, utilizamos, além de *Fanfarras* (1882), *Sonetos e poemas* (1885), de Alberto de Oliveira, assim como obras de outros poetas contemporâneos do literato caxiense, como Afonso Celso (1876), Carvalho Júnior (1879), Raimundo Correia (1883; 1887), Fontoura Xavier (1884), Olavo Bilac (1902) e Artur Azevedo (1909). Além desses homens de letras, recorreremos, também, às obras dos literatos tipicamente associados ao Romantismo: Álvares de Azevedo (1853), Casimiro de Abreu (1859) e Castro Alves (1870). Com a utilização desses poetas e de suas respectivas obras no *corpus*, podemos entender a efetividade do método quantitativo de análise, bem como percebermos as possíveis discrepâncias e similaridades estilísticas existentes entre os literatos cotejados no estudo. Contudo, é oportuno dizermos que, dentre as análises informatizadas realizadas pela ferramenta, observamos que existe uma aproximação entre Teófilo Dias e seus companheiros de geração no que toca ao uso recorrente do soneto, o que também acontece em relação ao verso alexandrino clássico, ao passo que os poetas denominados “românticos” fazem pouco uso desses elementos formais de construção de verso nas obras que foram analisadas na pesquisa. Outra informação interessante diz respeito ao emprego dos elementos formais sinalefa e sinérese, os resultados estatísticos gerados pelo Aoidos evidenciam que há, de fato, uma recorrência maior desses elementos por parte dos poetas que compuseram a cena literária brasileira do final do século XIX e início do século XX, como é o caso, por exemplo, de Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac, a chamada “tríade parnasiana”.

Palavras-Chave: Teófilo Dias; *Fanfarras*; Parnasianismo; Estilometria; Aoidos.

ABSTRACT

In this dissertation, we analyze, under the stylometric view, the formal elements of poetic composition of *Fanfarras* (1882), by Teófilo Dias. Our goal, far from being a final and/or restricted judgment of the literary production of maranhense, is to highlight the style marks present in his production, precisely in *Fanfarras* (1882), which is pointed out by the scholars of his work, among whom are mentioned Sílvio Romero (1905) and Antonio Candido (1960), as being responsible for introducing Parnasianism in Brazil. For this, we use textual statistics as a research methodology that allows the verification and precise study of style. The computational tool used was Aidos, developed by Adiel Mittmann (2016), which performs automatic scan of poems written in Portuguese and Spanish, and which also provides the quantification of meters, rhythmic schemes and processes of syllabic accommodations. In the study, we used, in addition to *Fanfarras* (1882), *Sonetos e poemas* (1885), by Alberto de Oliveira, as well as works by other contemporary poets of the Caxiense literati, such as Afonso Celso (1876), Carvalho Júnior (1879), Raimundo Correia (1883; 1887), Fontoura Xavier (1884), Olavo Bilac (1902) and Artur Azevedo (1909). In addition to these men of letters, we also resorted to the works of the literati typically associated with Romanticism: Álvares de Azevedo (1853), Casimiro de Abreu (1859) and Castro Alves (1870). With the use of these poets and their respective works in the corpus, we can understand the effectiveness of the quantitative-qualitative method of analysis, as well as perceive the possible discrepancies and stylistic similarities existing between the literati compared in the study. However, it is appropriate to say that, among the computerized analyses performed by the tool, we observed that there is an approximation between Teófilo Dias and his generation partners regarding the recurrent use of the sonnet, which also happens in relation to the classical Alexandrian verse, while the poets called “romantic” make little use of these formal elements of verse construction in the works that were analyzed in the research. Another interesting information concerns the use of the formal elements sinalefa and sinéresis, the statistical results generated by Aidos show that there is, in fact, a greater recurrence of these elements by the poets who composed the Brazilian literary scene of the late nineteenth and early twentieth centuries, as is the case, for example, of Alberto de Oliveira, Raimundo Correia and Olavo Bilac, the so-called “Parnasian triad”.

Keywords: Teófilo Dias; *Fanfarras*; Parnasianism; Sometrics; Aidos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – <i>Corpus Fanfarras</i> , de Teófilo Dias (1882). Fonte: Aoidos.....	82
Figura 02 – Escanção automática de “O elixir”, disposto em <i>Fanfarras</i> (1882). Fonte: Aoidos.....	83
Figura 03 – <i>Corpus Sonetos e poemas</i> , de Alberto de Oliveira (1885). Fonte: Aoidos.....	84
Figura 04 – Escansão automática de <i>Lira dos vinte anos</i> (1853), de Álvares de Azevedo. Fonte: Aoidos.....	89

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 – Distribuição do soneto em <i>Sonetos e poemas</i> (1885), de Alberto de Oliveira. Fonte: Aoidos.....	85
Gráfico 02 – Distribuição do soneto em <i>Sinfonias</i> (1883), de Raimundo Correia. Fonte: Aoidos.....	86
Gráfico 03 – Disposição do soneto em “poetas parnasianos”. Fonte: Aoidos.....	87
Gráfico 04 – Distribuição do soneto em <i>Espumas flutuantes</i> (1870), de Castro Alves. Fonte: Aoidos.....	88
Gráfico 05 – Distribuição dos metros em <i>Sonetos e poemas</i> (1885). Fonte: Aoidos.....	91
Gráfico 06 – Distribuição dos metros em <i>Fanfarras</i> (1882). Fonte: Aoidos.....	92
Gráfico 07 – Distribuição dos metros em <i>Lira dos verdes anos</i> (1878).....	93
Gráfico 08 – Distribuição dos metros em <i>Cantos tropicais</i> (1878).....	94
Gráfico 09 – Evolução cronológica dos metros na obra de Teófilo Dias.....	95
Gráfico 10 – Decassílabos heroicos e sáficos em <i>Fanfarras</i> (1882). Fonte: Aoidos.....	99
Gráfico 11 – Decassílabos heroicos e sáficos em <i>Sonetos e poemas</i> (1885). Fonte: Aoidos.....	99
Gráfico 12 – Decassílabos heroicos e sáficos – <i>corpus</i> contraste. Fonte: Aoidos.....	100
Gráfico 13 – Comprimento do verso, em sílabas – <i>corpus</i> contraste. Fonte: Aoidos.....	102
Gráfico 14 – Comprimento do verso, em sílabas – <i>corpus</i> <i>Canções românticas</i> . Fonte: Aoidos.....	103
Gráfico 15 – Comprimento do verso, em sílabas – <i>corpus</i> contraste. Fonte: Aoidos.....	104
Gráfico 16 – Assinatura rítmica dos versos de comprimento 10. Fonte: Aoidos.....	110
Gráfico 17 – Distribuição do uso do padrão rítmico sáfico 2-4-8-10. Fonte: Aoidos.....	111
Gráfico 18 – Assinatura rítmica dos versos de comprimento 12. Fonte: Aoidos.....	116
Gráfico 19 – Assinatura rítmica dos versos de comprimento 7. Fonte: Aoidos.....	120
Gráfico 20 – Metaplasmos sinalefa, elisão, crase e sinérese. Fonte: Aoidos.....	124
Gráfico 21 – Metaplasmos eclipse, aférese, acento, sístoles e diérese. Fonte: Aoidos.....	125
Gráfico 22 – Metaplasmos em <i>Canções românticas</i> (1878), de Alberto de Oliveira. Fonte: Aoidos.....	126
Gráfico 23 – Metaplasmos em <i>Versos e versões</i> (1887), de Raimundo Correia. Fonte: Aoidos.....	127
Gráfico 24 – Metaplasmos em <i>Esfinges</i> (1921), de Francisca Júlia. Fonte: Aoidos.....	128
Gráfico 25 – Distribuição dos metaplasmos em poetas “românticos”. Fonte: Aoidos.....	129
Gráfico 26 – Distribuição dos metaplasmos – <i>corpus</i> contraste. Fonte: Aoidos.....	130

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Disposição do soneto em “poetas parnasianos”. Fonte: Aoidos.....	84
Tabela 02 – Distribuição dos metros no <i>corpus</i> de estudo. Fonte: Aoidos.....	90
Tabela 03 – Comprimento do verso, em sílabas – <i>corpus</i> contraste. Fonte: Aoidos.....	96
Tabela 04 – Problemas de metrificação em <i>Sonetos e poemas</i> (1885). Fonte: Aoidos.....	98
Tabela 05 – Distribuição dos metros – versos de 7, 10 e 12 sílabas. Fonte: Aoidos.....	106
Tabela 06 – Padrões rítmicos em “A nuvem”. Fonte: Aoidos.....	107
Tabela 07 – Assinatura rítmica dos versos de comprimento 10. Fonte: Aoidos.....	109
Tabela 08 – Coeficiente de Gini dos versos de 10 sílabas. Fonte: Aoidos.....	113
Tabela 09 – Assinatura rítmica dos versos de comprimento 12. Fonte: Aoidos.....	115
Tabela 10 – Coeficiente de Gini dos versos de 12 sílabas. Fonte: Aoidos.....	118
Tabela 11 – Assinatura rítmica dos versos de comprimento 7. Fonte: Aoidos.....	119
Tabela 12 – Coeficiente de Gini dos versos de 7 sílabas. Fonte: Aoidos.....	119
Tabela 13 – Distribuição dos metaplasmos no <i>corpus</i> . Fonte: Aoidos.....	123

LISTA DE ABREVIATURAS

Fanfarr – *Fanfarras*

Sonetos e poe. – *Sonetos e poemas*

Versos e perv. – *Versos e perversos*

Saguão – *Saguão da posteridade*

TD – Teófilo Dias

AC – Afonso Celso Júnior

AO – Alberto de Oliveira

AA – Artur Azevedo

A de A – Álvares de Azevedo

BT – Bastos Tigre

BL – B. Lopes

CA – Castro Alves

CJ – Carvalho Júnior

FX – Fontoura Xavier

GP – Guimarães Passos

OB – Olavo Bilac

MT – Múcio Teixeira

JC – Júlia Cortines

FJ – Francisca Júlia

C de A – Casimiro de Abreu

RC – Raimundo Correia

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	ENTRE ROMÂNTICOS E REALISTAS: A POESIA BRASILEIRA PRODUZIDA NOS DECÊNIOS DE 70 E 80 DO SÉCULO XIX	17
2.1	“É tempo de cairdes, romantismo”!.....	18
2.2	Teófilo Dias e o Romantismo.....	26
2.3	Charles Baudelaire e a tríade do “Realismo poético”.....	30
2.4	Outras características do “verso realista”.....	45
3	TEÓFILO DIAS E A TRÍADE PARNASIANA	51
3.1	Notas iniciais: o Parnasianismo no Brasil.....	52
3.2	“A áurea quadriga parnasiana”!.....	59
3.3	Teófilo Dias e a recepção crítica de <i>Fanfarras</i> enquanto obra parnasiana na imprensa literária brasileira.....	70
4	FANFARRAS E O MÉTODO QUANTIQUALITATIVO DE ANÁLISE	79
4.1	Preparação e caracterização do <i>corpus</i>	80
4.2	A escansão automática dos poemas e a forma tradicional soneto.....	81
4.3	O <i>corpus</i> e a quantificação dos metros.....	89
4.3.1	Decassílabos heroicos e sáficos.....	98
4.3.2	Os parnasianos e o alexandrino clássico.....	101
4.4	A assinatura rítmica no <i>corpus</i>	105
4.5	O <i>corpus</i> de estudo e os processos de acomodações silábicas.....	121
5	CONCLUSÃO	131
	REFERÊNCIAS	136
	ANEXOS	144

1. INTRODUÇÃO

Teófilo Odorico Dias de Mesquita nasceu em Caxias, pequena cidade da província do Maranhão, mas não ficou lá por muito tempo. Como o tio Gonçalves Dias, o literato se viu obrigado a migrar de sua cidade natal para fazer estudos na capital São Luís, Maranhão, precisamente no Liceu de Humanidades. Posteriormente, ele viaja para o Rio de Janeiro e, em 1876, segue para São Paulo ao lado de seu fiel amigo e companheiro Fontoura Xavier.

Mesmo que Teófilo tenha produzido uma obra notável e dividido espaço com grandes nomes da literatura nacional, entre os quais temos Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Valentim Magalhães e Raimundo Correia, a esse poeta foi atribuído um lugar de esquecimento e abandono. Muito pouco ou quase nada é falado a respeito de sua produção intelectual e literária nos dias atuais, a começar pelos manuais de história literária e antologias poéticas, os quais apresentam, quando apresentam, somente breves linhas sobre sua vida e obra, com destaque à sua atuação enquanto seguidor dos postulados do francês Charles Baudelaire.

Assim sendo, buscamos, nesta pesquisa, sob o viés estilométrico, analisar os elementos formais de construção do verso de Teófilo Dias, precisamente de suas *Fanfarras* (1882). A nossa ideia é comparar os elementos formais de composição poética do maranhense com a produção literária de poetas contemporâneos dele, como é o caso, por exemplo, de Alberto de Oliveira, em suma, com sua obra *Sonetos e poemas* (1885), uma vez que, dentre todos os poetas associados ao Parnasianismo, Alberto é, talvez, quem mais se aproxima desse ideal de poesia (MAGALHÃES, 1889; CARPEAUX; 1951; RAMOS, 1968). Para isso, recorreremos à ferramenta computacional Aoidos (<https://aoidos.ufsc.br/>), desenvolvida por Adiel Mittmann (2016) e que permite realizarmos o levantamento automático de poemas escritos em português e espanhol, ganhando destaque a quantificação dos metros (contagem das sílabas poéticas), dos esquemas rítmicos (acentos principais e secundários) e dos processos de acomodações silábicas.

É oportuno salientarmos que não é recente a aplicação do método estilométrico e/ou quantitativo de análise no âmbito literário, apoiado especificamente na marcação semântica automática de elementos de língua natural e viabilizado a partir de ferramentas digitais, pois esse tipo de estudo é feito desde o século XX. No entanto, em se tratando de Teófilo Dias, podemos falar em ineditismo, já que não encontramos, na internet e em repositórios de universidades públicas, uma única pesquisa realizada com a obra do maranhense cujo pesquisador tenha se valido das ferramentas digitais como instrumento de estudo do estilo.

Dadas essas considerações, ressaltamos que este estudo está dividido e estruturado em três capítulos. No primeiro, buscamos desmontar quais foram os ideais artísticos vigentes

durante os anos 70 e 80 do século XIX; o que almejavam os poetas que fizeram parte daquele contexto histórico, bem como o desejo de criarem um novo projeto político, ideológico e artístico, isto é, a instauração da República e a criação de um novo modo de produção literária, pois acreditava-se que o Romantismo, nessa nova conjuntura, já havia se tornado ultrapassado.

Além disso, verificamos, a partir do que propõe a fortuna crítica de Teófilo Dias, com destaque ao historiador e crítico Antonio Candido, os elementos de construção de verso das primeiras obras publicadas por Teófilo Dias — *Lira dos verdes anos* (1878) e *Cantos tropicais* (1878) —, mapeando-os e correlacionando-os com a produção literária de seus contemporâneos e as possíveis redes de “influência” sobre sua obra, tanto no que toca ao Romantismo (com poetas como Gonçalves Dias, Castro Alves, Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu) quanto ao Realismo, em que podemos mencionar os literatos Carvalho Júnior e Fontoura Xavier.

Entretanto, para que não haja dúvidas, achamos válido frisar que, o que buscamos fazer, nesse capítulo e no seguinte, foi somente evidenciar como se deu a recepção crítica da produção literária de Teófilo Dias. Não é a nossa intenção apresentar a obra do maranhense como uma espécie de processo evolutivo-finalista, pelo contrário, o nosso intuito é demonstrar o acúmulo de poéticas em sua obra e como sua fortuna crítica (CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996; SANTOS, 2012; etc.) demonstrou isso nas análises e/ou estudos que fizeram a seu respeito.

O segundo capítulo, que dividimos em três seções, a estratégia usada se assemelha ao que fizemos na primeira parte do estudo: buscamos correlacionar a apreciação crítica que fizeram acerca do Parnasianismo com a produção de Teófilo Dias, considerando o fato de críticos como Sílvio Romero (1905), Manuel Bandeira (1951) e Antonio Candido (1960) considerarem *Fanfarras* (1882) a introdutora desse movimento no Brasil. Para isso, recorreremos à imprensa literária como fonte de informação; procuramos entender como ocorreu a recepção crítica desse movimento e como a obra do maranhense foi relacionada a ele. As buscas foram feitas em periódicos que circularam durante as décadas de 70 e 80 do século XIX, dentre os quais *Gazetinha* (RJ), *O Mequetrefe* (RJ), *Gazeta da Tarde* (RJ) e *Tribuna Liberal* (RJ).

Nesses periódicos, encontramos comentários feitos ao literato maranhense por alguns dos principais críticos da época, o caso de Machado de Assis (1882), em artigo publicado na *Gazetinha* a respeito de *Fanfarras*, de Teófilo Dias. Além de Machado, encontramos críticas feitas por amigos próximos e companheiros de geração de Teófilo Dias, a saber: Artur Azevedo (1882), Valentim Magalhães (1882; 1889), Alcides Lima (1882) e Eduardo Chaves (1882).

Somado a isso, recorreremos também aos manuais de história literária brasileira, a fim de sabermos como ocorreu essa recepção. Dentre os estudiosos cotejados, destacamos: Sílvio Romero (1905), Ronald de Carvalho (1937) e Otto Maria Carpeaux (1951). Esses críticos nos

fazem ver semelhanças estilísticas entre o maranhense e os poetas Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac. Sílvio Romero (1905), por exemplo, em sua *Evolução do lirismo brasileiro*, chega a dizer que Teófilo Dias é o quarto representante do Parnasianismo brasileiro, ao lado dos três poetas antes mencionados, a chamada “áurea quadriga parnasiana”.

No terceiro e último capítulo do estudo, realizamos a análise propriamente dita. Dividido em seções e subseções, comparamos os resultados da leitura qualitativa com os resultados das análises informatizadas. A nossa ideia foi comparar, com o auxílio do Aoidos, os elementos formais de construção de verso de *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias, com *Sonetos e poemas* (1885), de Alberto de Oliveira. Para tanto, outras obras foram utilizadas no *corpus*, as quais podemos citar: *Lira dos vinte anos* (AZEVEDO, 1853); *As primaveras* (ABREU, 1859); *Espumas flutuantes* (ALVES, 1870); *Devaneios* (CELSO JÚNIOR, 1876); *Hespérides* (CARVALHO JÚNIOR, 1979); *Opalas* (XAVIER, 1884); *Rimas* (AZEVEDO, 1909); etc.

A partir dos resultados gerados pelo Aoidos, verificamos quais são os elementos de construção de versos que se destacam em *Fanfarras*; e quais os tipos de versos predominantes. Além do mais, observamos também a quantificação dos esquemas rítmicos e dos processos de acomodações silábicas (sinalefa, elisão, crase, sinérese, etc.) presentes no *corpus* de estudo.

Para finalizar, achamos de extrema importante ressaltar que, para que o *corpus* de estudo fosse criado, foram necessários alguns procedimentos, como a criação e edição dos arquivos XML/TEI das obras cotejadas. Esse trabalho, que por sinal não é nada fácil e que exige cuidado e atenção dos pesquisadores envolvidos, resultou de um esforço coletivo feito por alguns dos integrantes do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL), como: Adiel Mittmann, Leandro Scarabelot, Bruna Gomes Dias, Mariana Dutra Giustina e Everton de Santa. Entretanto, importa dizer que, os frutos resultantes desse trabalho são colhidos não só pelos responsáveis pelo seu desenvolvimento, mas por toda e qualquer pessoa que esteja interessada em realizar estudos utilizando codificação em formato XML/TEI. Ao final desse trabalho, os arquivos em formato XML/TEI são disponibilizados, para acesso livre e gratuito, na Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos (<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>), a fim de que outras pessoas possam, eventualmente, realizar pesquisas quantiqualitativas e/ou de outras naturezas utilizando-se desses textos, os quais não se restringem, única e exclusivamente, à ferramenta digital Aoidos.

2. ENTRE ROMÂNTICOS E REALISTAS: A POESIA BRASILEIRA PRODUZIDA NOS DECÊNIO DE 70 E 80 DO SÉCULO XIX

*É tempo de cairdes, romantismo,
Insosso, frio, lívido lirismo,
Aos do passado imensos boqueirões;
Levantai-vos, Fontoura e Azevedo,
Lins, Patrocínio, sem mostrardes medo,
Para acabar os líricos chorões
(COLOMBO, 1878).*

As gradativas mudanças políticas, econômicas e sociais ocorridas durante o século XIX, precisamente em meados dos anos 70 e 80, fizeram com que a literatura produzida no Brasil tomasse novos rumos. Predominava, à época, o Romantismo, mas, ao que parece, não “o grande romantismo brasileiro”, como destacou Luciana Stegagno-Picchio (2004), em sua *História da Literatura Brasileira*. Romantismo este que, “num país em fase de autodefinição não só no plano político mas também no sociológico e no racial” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 181), buscou desenvolver uma literatura nacional, em que o índio, que era visto como a representação local, tornou-se, por assim dizer, “a ideologia romântica”, e cujos principais representantes são Gonçalves Dias, na poesia, e José de Alencar, na prosa (STEGAGNO-PICCHIO, 2004).

Esse Romantismo mais típico, cuja característica mais evidente foi romper com os ideais e padrões artísticos do Classicismo, a bem da verdade, com o repúdio de normas estabelecidas e da imitação como princípio artístico (MARTINS, 2000), já não era mais o mesmo. Por aquela época o movimento romântico, bem como os poetas que o representavam, tornou-se alvo de fortes críticas. O assunto da vez era o fato de o Romantismo ter caído num estado de decadência e sonolência, e, somado a isso, o aparecimento de uma “nova geração literária”. Entre as muitas alegações, afirmavam que não se tinha mais o movimento literário vigoroso e revolucionário do princípio, e sim um Romantismo piegas e estagnado, “um mundo morto”, como diz Manuel Bandeira (1951, p. 07), no livro *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*.

Os “jovens literatos” contrários ao Romantismo afirmavam que o lirismo amoroso e apático desse movimento, visto sob “certa meiguice dengosa e chorona” (BANDEIRA, 1951, p. 17), não condizia com a realidade dos fatos, por esse motivo reivindicavam uma literatura mais realista e “engajada”, menos ligada àqueles que obtinham o poder e prestígio, à corte propriamente dita, representada na figura de Dom Pedro II, cujo interesse, a princípio, parecia ser o de consolidar a cultura nacional. No Brasil daquela época, questões como “a decadência da economia açucareira; o deslocar-se do eixo de prestígio para o Sul e os anseios das classes

médias urbanas compunham um quadro novo para a nação, propício ao fermento de ideais liberais” (BOSI, 2017, p. 173). Via de regra, os assuntos mais comentados eram o problema institucional e religioso, a abolição da escravidão e as questões militares. O poder exercido pela Igreja Católica sob o estado estava ameaçado e havia grandes discussões acerca da atuação dos militares em se tratando de cargos públicos. Além disso, “ao lado destes problemas especificamente brasileiros” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 287), também existiam os problemas discutidos em todos os países do mundo, como “a emancipação da mulher, a democracia, o trabalho e a distribuição da riqueza” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 287).

Desse modo, viver sob os moldes de um governo monárquico e provinciano já não era o suficiente. Logo, a ideia de fazer do Brasil uma República e a criação de um novo projeto ideológico e literário repercutia no país todo, em verdade, graças aos esforços dos jovens literatos da escola de Recife, representados por Tobias Barreto e Sílvio Romero. Assim sendo, foi nesse contexto de convergências e divergências políticas, econômicas e culturais, que “nasceram os movimentos Realismo e Parnasianismo”, precisamente com a tão conhecida “Batalha do Parnaso”, a qual trataremos de maneira mais elucidativa no próximo tópico.

2.1 “É tempo de cairdes, romantismo”!

As primeiras manifestações contrárias ao Romantismo emergiram no Brasil exatamente durante a década de 60¹ (BANDEIRA, 1951), ao que parece influenciadas pelo grupo de escritores portugueses chamado Geração Coimbrã, com a publicação das obras *Visão dos tempos* (1864) e *Tempestades sonoras* (1864), de Teófilo Braga, assim como da obra *Odes Modernas*, de Antero de Quental (1865). Nos anos seguintes, haveria manifestações dessa natureza ainda maior, como a poesia científica e filosófica nascida em Recife, por meio de Tobias Barreto e Sílvio Romero. Mais tarde, esses acontecimentos iriam contribuir para o aparecimento do Realismo nas academias de São Paulo e Rio de Janeiro (BANDEIRA, 1951).

Luciana Stegagno-Picchio (2004) detalha como os movimentos contrários ao Romantismo (o Realismo e, um pouco mais tarde, o Parnasianismo) se desenvolveram no Brasil, e como eles caracterizam a literatura brasileira produzida no século XIX. Esses movimentos representam, no que toca ao plano social, “à consolidação no país de uma civilização burguesa e industrial e, no plano ideológico, à afirmação, junto à *intelligentsia* local, do Positivismo em suas componentes científicas (darwinismo, conceitos de evolução,

¹ Conforme escreve Brito Broca, o termo realismo já era mencionado por aqui desde o ano 1959, designado “como uma escola de torpezas e imundícies” (BROCA, 1991, p. 63).

hereditariedade, ambiente e seleção natural) e pragmáticas” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 285). Segundo escreve Stegagno-Picchio (2004), a poesia realista e positivista foi cultivada em dois centros do Brasil — ao Norte e ao Sul:

Ao Norte, na Recife de Tobias Barreto e agora de Sílvio Romero, de Martins Júnior, de Teixeira e Sousa e de Prado Sampaio, assume os tons filosóficos e compromissados da poesia científica (filão que não se exaurirá, dando ainda, em pleno século XX, a alucinada ciência em versos de Augusto dos Anjos) . Ao Sul, no Rio e sobretudo em São Paulo, onde o realismo artístico se choca com as correntes mais qualificadamente socialistas do país, será poesia anticlerical e republicana, realismo de combate, ainda que não veiculador de grandes resultados poéticos (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 285).

A interferência de Sílvio Romero junto à escola de Tobias Barreto é assinalada por volta de 1870, quando o escritor e crítico publicou o artigo *A poesia dos harpejas poéticos*, na *Revista Crença* (STEGAGNO-PICCHIO, 2004). Nesse artigo, Romero “convida os poetas a nutrirem de pensamento filosófico os seus escritos e a abandonarem o já agora murcho filão de um romantismo lacrimejante e de um tedioso indianismo” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 286).

Esse mesmo crítico, em *Literatura brasileira: suas relações com a portuguesa; o neo-realismo* (texto introdutório da obra *Novos Ideais*, de Múcio Teixeira, publicada em 1880), informa que, no plano intelectual, o movimento romântico marca “o primeiro passo decisivo que fizemos para deixar de lado a cultura lusa” (ROMERO, 1879, p. 08). E teria sido isso, na sua opinião, a maior vantagem desse movimento, o “desvencilhamento” da literatura de Lisboa, uma vez que a permanência levaria à “completa paralisia intelectual” (ROMERO, 1879, p. 08).

Com o intuito de se fazer entender as marcas do movimento romântico ou, pelo menos do Romantismo da primeira fase, Stegagno-Picchio (2004) recorre à obra do poeta Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) para marcar a forma como os temas nacionalismo e indianismo aparecem na literatura produzida no período. A historiadora começa por fazer uma breve apresentação biográfica de Gonçalves Dias, ilustre poeta que viu a glória de sua obra ainda em vida. Ela informa o lugar onde ele nasceu, os percalços de sua vida e trajetória acadêmica, bem como quando faleceu, vítima de um trágico acidente em 1864, quando o navio *Ville-de-Boulogne*, no qual se encontrava o maranhense, nascido em Caxias-MA, naufraga em alto mar.

Numa espécie de panorama geral da obra de Dias, Stegagno-Picchio (2004) afirma que, nela, encontramos elementos que remetem à nostalgia e à tristeza. Uma poesia “iluminada pelo religioso espanto ante as grandes constantes da natureza, a noite, o oceano” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 183). Segundo informa a crítica italiana, mesmo que Gonçalves Dias não

tenha sido um poeta indene do mal do século, sua poesia apresenta um Romantismo rigoroso. Nela, “o pessimismo é sustentado em sua elegância formal, na procura da expressão direta, no repúdio ao adjetivo batido por aquela experiência neoclássica que no Brasil fizera da Arcádia escola de equilíbrio estético e afinamento psicológico” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 182).

Para deixar seu discurso ainda mais alinhado, Stegagno-Picchio (2004) faz uma breve análise do poema “Canção do exílio”, o qual, informa ela, atualmente é um texto banalizado. Esse poema, aponta a estudiosa, que possui escolhas certas quanto às palavras, ao tema e à musicalidade, pode ser considerado uma “joia rara” do Romantismo. Stegagno-Picchio (2004) menciona um número grande de poetas que buscaram imitá-lo como, por exemplo, o fluminense Casimiro de Abreu (1839-1860), que também possui um poema intitulado “Canção do exílio”², o qual funciona como uma espécie de reprodução direta do poema de Gonçalves Dias:

Eu nasci além dos mares:
Os meus lares,
Meus amores ficam lá!
— Onde canta nos retiros
Seus suspiros,
Suspiros o sabiá!

[...]

Não amo a terra do exílio,
Sou bom filho,
Quero a pátria, o meu país,
Quero a terra das mangueiras
E as palmeiras,
E as palmeiras tão gentis! (ABREU, 1859, p. 23).

Convém mencionarmos outro poema de Casimiro que também assemelha-se à “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, “Minha Terra”³, escrito em Lisboa, em 1856, e publicado no livro *As primaveras* (1859). Casimiro, poeta considerado por Bandeira (1967) como o mais simples e mais ingênuo dos românticos, logo depois do título de “Minha Terra”, coloca dois versos do poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias — “Minha terra tem palmeiras/Onde

² Poema escrito em Lisboa, em 1855, mas que foi publicado em 1859, na obra *As Primaveras*. Reza a lenda que esse poemas teria servido de inspiração para os músicos e compositores Tom Jobim e Chico Buarque comporem a canção *Sabiá*.

³ O poeta Teófilo Dias também possui um poema intitulado “Minha Terra”, que funciona como uma espécie de “Álbum de família” (AMARAL, 1996, p. 105). Análogo a Gonçalves Dias em sua “Canção do Exílio”, o poeta, com uma linguagem *à la manière* dos românticos, rememora a sua infância, fala da saudade de sua terra natal e da natureza exuberante de Caxias, com suas belas montanhas e altivos palmares, e sem deixar de mencionar o índio, é claro.

canta o sabiá”. Esse dado confirma a tese de Stegagno-Picchio (2004), a de que muitos poetas contemporâneos do maranhense Gonçalves Dias, com o intuito de enaltecerem sua pátria, recorreram à sua obra como fonte de inspiração e modelo. A fama de “Canção do exílio” foi tão acentuada, que ele chegou a ser traduzido para o público italiano por Giuseppe Ungaretti⁴.

Assim sendo, do mesmo modo que fizemos com “Canção do exílio”, observemos os versos das estrofes iniciais de “Minha Terra”:

Todos cantam sua terra,
Também vou cantar a minha,
Nas débeis cordas da Lira
Hei de fazê-la rainha
— Hei de dar-lhe a realeza
N'esse trono de beleza
Em que a mão da natureza
Esmerou-se enquanto tinha.

Correi p'ras bandas do sul
Debaixo d'um céu de anil
Encontrareis o gigante
Santa Cruz, hoje Brasil;
— E uma terra de amores
Alcatifada de flores
Onde a brisa fala amores
Nas belas tardes de Abril (ABREU, 1859, p. 27).

Nos versos destacados acima, o poeta, semelhante aos seus contemporâneos, fala de seu interesse para com o enaltecimento de sua pátria, do gigante “Santa Cruz, hoje Brasil”, “uma terra de flores e amores”; do seu desejo de cantar e destacar as belezas de seu país, “dar-lhe realeza”. A poesia do adolescente Casimiro é marcada toda ela pelo sentimento patriótico, amoroso e encantos da paisagem brasileira (BANDEIRA, 1967), além da saudade da infância.

A respeito dessa consciência literária, desse novo estado de coisas, Luciana Stegagno-Picchio (2004) destaca o que seria, possivelmente, as características do que ficou convencionalmente definido como a primeira fase do Romantismo brasileiro:

Os contemporâneos, porém, em nível crítico, acolheram do novo hino nacional sobretudo as propostas lexicais. E o “**sabiá**” (que já Antônio Augusto Queiroga, 1812-1855, cantara, embora com menor ressonância, em sua Lira, chamada justamente “do sabiá”) será promovido a símbolo, “argumento ideológico” da literatura brasileira, ao lado do **índio**, da **palmeira**, do **sertão**: e a **saudade** brasileira, nascida da saudade portuguesa, nela terá encontrado

⁴ No tocante aos “glosadores” da “Canção do exílio”, de Dias, Luciana Stegagno-Picchio (2004) cita até mesmo poetas mais contemporâneos nossos, o caso dos “modernistas” Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

sua motivação exótica e localista; será uma nova coisa e um novo sentimento, feito de espanto tropical e de consciência vitalista (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 184, grifos nossos).

Nesse novo modo de produção literária, conforme é retratado nas historiografias literárias (BANDEIRA, 1951; CANDIDO, 1960), os índios assumem um novo *status*, deixam a condição de “selvagens” e passam a ser vistos como “heróis nacionais”, tanto na poesia quanto na prosa. Em *O guarani* (1857), de José de Alencar, temos um exemplo disso, seja dito, graças ao personagem Peri, um índio descendente da etnia dos Goitacazes, que nutre um sentimento puro e verdadeiro por uma moça de origem portuguesa, a jovem sonhadora Cecília. Nesse romance, vemos, claramente, o contraste entre essas duas culturas tão diferentes, a dominante e a dominada, mas observamos, também, o interesse do autor em elevar a cultura indígena.

Retomando os apontamentos críticos feitos por Romero (1879) sobre o Romantismo, vale destacarmos o que ele comenta a respeito dos muitos atravessamentos sofridos por esse movimento, o que nos faz pensar nas premissas levantadas por Bosi (2017) e Gabriel Esteves (2020), quando dizem que o mais correto seria falarmos de Romantismo no plural, e não somente no singular, como nos é ensinado desde o ensino básico. Num primeiro momento temos um Romantismo marcado pelo caráter religioso, cuja influência advém do poeta francês Alphonse de Lamartine; posteriormente “seguiu-se o nacionalismo à *outrance*, por meio do indianismo de Gonçalves Dias. Depois veio a época cética, à moda de Byron e Musset. Álvares de Azevedo e depois B. Guimarães, Junqueira Freire e Casimiro de Abreu são os seus melhores representantes” (ROMERO, 1879, p. 09). Mas, passados os anos de glória, o movimento romântico, “com seus doces, enganosos e encantadores cismares”, dito por Romero (*Apud* BARRETO, 1900, p. 24), no prefácio do livro *Vários Escritos*, de Tobias Barreto, deixa de ser o protagonista e passa a ser visto como o vilão da nossa literatura. Os poetas do Realismo e, mais tarde, Parnasianismo, cuja faísca adveio da escola de Recife, ou da geração nova, se voltam contra o Romantismo, com o desejo de criarem um novo projeto ideológico e artístico.

Com pensamento parecido aos dos críticos Sílvio Romero (1879), Manuel Bandeira (1951; 1967) e Antonio Candido (1960; 1989), Alfredo Bosi comenta que, “no plano da invenção ficcional e poética, o primeiro reflexo sensível é a descida de tom no modo de o escritor relacionar-se com a matéria de sua obra” (2017, p. 177). Segundo escreve Bosi:

O liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que

cingia alguns ídolos como a “Nação”, a “Pátria”, a “Tradição”, etc. O romântico não teme as demasias do sentimento nem os riscos da ênfase patriótica; nem falseia de propósito a realidade [...] É esse complexo ideofetivo que vai cedendo a um processo de crítica na literatura dita “realista”. Há um esforço por parte do escritor antiromântico, de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas (BOSI, 2017, p. 177).

O Romantismo tornava-se, ao ver desses estudiosos, um mundo morto, recorrendo a uma expressão por certo vulgar — “do luxo ao lixo”! — Segundo informa José Veríssimo (1998), as novidades que apareceram por aquela época, tanto no plano mental quanto literário, contribuíram para o surgimento de uma liberdade espiritual maior, uma realidade de espírito crítico mais vivo e aguçado. Por volta de 08 de maio de 1878, nas colunas do *Diário do Rio de Janeiro*, a população leitora do Brasil (que por sinal não era um grande número) vê surgir, na cena literária, o que ficou conhecido por a Batalha do Parnaso, que nada mais era do que críticas literárias direcionadas aos poetas românticos pelos poetas realistas no formato de versos que Manuel Bandeira qualificou de medíocres: “quase sempre incorretos, na gramática e na metrificação, segundo os cânones parnasianos posteriores” (BANDEIRA, 1951, p. 08).

O primeiro poema usado na ocasião foi assinado sob o pseudônimo de Três Estrelas do Cruzeiro, que dizia o seguinte:

Poetas da Pauliceia,
A musa da Nova-Ideia
Tem tomado surra feia.
Que praga!
Se lhe não trazeis auxílio,
A escola que fez Basílio
E que baniu o idílio
Naufraga (*Diário do Rio de Janeiro*, 1878, p. 02).

Arnaldo Colombo, em “A guerra do parnaso”, publicado no dia 16 de maio de 1878, no jornal anteriormente mencionado, diz que a causa defendida pelos poetas realistas era “a causa da Justiça”, embora Machado de Assis (1879, p. 03) diga que “essa aspiração ao reinado da justiça” não era propriamente uma doutrina literária. Dada a repercussão da Batalha do Parnaso, o escritor Machado de Assis se propõe analisar essas mudanças de ideias, no artigo *A Nova Geração*, publicado na *Revista Brasileira*, em dezembro de 1879. Segundo comenta ele, havia por aqueles tempos uma geração “viçosa, galharda, cheia de fervor e convicção” (ASSIS, 1879, p. 01), além disso, existia também uma tentativa de poesia nova, vista como “uma expressão incompleta, difusa e transitiva” (ASSIS, 1879, p. 01). Mesmo fazendo uso de certa dose de

ceticismo (quando nos dá a entender que nem tudo é ouro nessa nova geração literária)⁵, Machado não nega a sua validade, em verdade, quando diz que “o essencial é que um espírito novo parece animar a geração que alvorece, o essencial é que esta geração não se quer dar ao trabalho de prolongar o ocaso de um dia que verdadeiramente acabou” (ASSIS, 1879, p. 01).

Esse “dia acabado” de que o poeta trata é o Romantismo, aquele que não correspondia mais aos interesses da “nova geração”, em que já havia chegada a hora de “arrebato, cansaço e sonolência” (ASSIS, 1879, p. 01). Os poetas da nova geração buscavam uma renovação para a poesia, ou seja, percebê-la de outros modos e perspectivas. A poesia, vista como uma “necessidade virtual do homem” (ASSIS, 1879, p. 02), reclamava inovação, ela não era e nem deveria ser vista apenas como repetição daquilo que um dia deu certo, precisava ser situada no seu tempo e espaço, pois o que em determinado período funcionou, em outro, poderia não funcionar, como era o caso da já “inoperante poesia romântica e de seus representantes”.

Os jovens adeptos do Realismo, conforme é posto por Machado de Assis (1879) e outros estudiosos, contrários ao “lirismo sentimental dos românticos”, acreditavam que “a poesia subjetiva chegara efetivamente aos derradeiros limites da convenção, descera ao brinco pueril, a uma enfiada de coisas piegas e vulgares; os grandes dias de outrora tinham positivamente acabado” (ASSIS, 1879, p. 03). Embebidos pelos ideais das teorias modernas científicas desenvolvidas na época, esses jovens fizeram da palavra “justiça” sua máxima; mas, ao contrário de ser tida como um simples acessório, ela se tornou a palavra de ordem. O “pessimismo romântico” cedeu lugar para o “otimismo realista”, a mocidade ambicionava novos credos, idealizava a construção de uma sociedade melhor e mais justa (ASSIS, 1879).

Conforme comentam Borges, Esteves e Scarabelot (2021), no artigo *A representação da figura feminina em alguns poemas da Batalha do Parnaso*, o que contribuiu para a acelerada vulgarização e decadência do Romantismo foi a banalização e estagnação de temas e dos meios expressivos inseridos pelos primeiros românticos no Rio de Janeiro e em São Paulo. Dentre os temas frequentemente usados pelos românticos e que foram supostamente banalizados, citam-se: “a noite, as matas, o índio, a pátria, o próprio poeta e, sobretudo, a mulher” (BORGES; ESTEVES; SCARABELOT, 2021, p. 176). Os poetas realistas dos anos 70 buscaram desvincular-se (ou desvencilhar-se) do “sentimentalismo amoroso e piegas manifestado por parte dos epígonos do Romantismo” (BORGES; ESTEVES; SCARABELOT, 2021, p. 176), uma vez que esse sentimentalismo exagerado não dava conta de satisfazer as necessidades

⁵ Aqui, interessa citarmos o crítico José Veríssimo (1998) e o que ele diz sobre os “os estudantes e moços recém saídos das faculdades”. Para ele, a literatura brasileira desde o Romantismo, sempre foi feita por jovens inexperientes, “com pouca lição dos livros e nenhuma da vida” (VERÍSSIMO, 1998, p. 235).

políticas e estéticas daquele contexto. Assim, os realistas pintaram um novo quadro para o Romantismo, era ele, agora, uma “escola de lirismos piegas, etéreos, fora de moda; escola de luas, flores, namoradas impalpáveis, pálidas, adormecidas...” (BORGES; ESTEVES; SCARABELOT, 2021, p. 176). Outrossim, conforme argumentavam os jovens poetas realistas:

A poesia de ontem de Abreus e de Varelas,
Coberta com o véu do triste idealismo
Só fazem-nos do amor as mórbidas *querelas*
Sem olhar que a nação caminha pr'um abismo
(COLOMBO, *Diário do Rio de Janeiro*, 1878, p. 02, itálico do autor).

É óbvio que o Romantismo não foi todo ele somente isso, exclusivamente “a estrofe miudinha, o perfumoso ritmo”, como dissera o poeta que assinava sob o pseudônimo Seis Estrelas do Cruzeiro (1878, p. 04), em publicação feita no *Diário do Rio de Janeiro*. Ao contrário, ele merece seus créditos, assim como as “demais vertentes literárias”, incluindo os poetas canônicos e não canônicos. Partimos do princípio de que, se os “realistas” tinham algo para criticar, era sobretudo graças ao Romantismo; se tal movimento tenha se tornado, por assim dizer, ineficiente, não se pode negar que muitos desses sujeitos foram seus contemporâneos, e que por esse motivo, mesmo que se dissessem contrários a ele, chegaram a beber na sua fonte.

Ainda que o Romantismo tenha chegado à “fase de cansaço e sonolência”, conforme grifaram os estudiosos da literatura mencionados até o exato momento, como Romero (1879), Bandeira (1951) e Bosi (2017), esse movimento e seus representante possuem grande relevância para a literatura brasileira, uma vez que contribuíram para o desenvolvimento de uma literatura nacional e “não colonizada”, que não fosse vista puramente como um reflexo da portuguesa⁶.

Posto isto, gostaríamos de salientar que, o que buscamos, neste estudo, não é apresentar a obra de Teófilo Dias como uma sucessão de escolas literárias (isso inclui a poesia e/ou

⁶ Há que se dizer, para tanto, que embora apresentemos os juízos críticos feitos por Bandeira (1951) e Candido (1960), por exemplo, que adotaram uma abordagem de estudo centrada numa perspectiva histórica-linear para com a literatura brasileira, existem pesquisadores e/ou estudiosos como os irmãos Campos (Augusto de Campos e Haroldo de Campo), Marcos Siscar (2015) e Ivan Teixeira (2003), que propuseram e/ou propõem uma abordagem de estudo diferente para a literatura produzida no Brasil, uma perspectiva mais flexível e menos apriorística, isto é, uma abordagem não centrada única e exclusivamente numa história evolutiva da literatura. De acordo com o que postula Haroldo de Campos (1989), a história da nossa literatura, que por muito tempo foi vista e encarada apenas como uma sucessão de escolas e/ou movimentos literários, deve ser percebida sob uma nova abordagem. Deverá ela ser entendida como “uma historiografia não-linear, não-conclusa, relevante para o presente de criação” (CAMPOS, 1989, p. 32-33). Haroldo de Campos (1989), assim como Marcos Siscar (2015) e Ivan Teixeira (2003), é claramente contrário à abordagem de estudo utilizada pelos historiadores da literatura brasileira, sobretudo ao que foi feito por Antonio Candido (1959), no seu livro *Formação da literatura brasileira*. Para Campos (1989), a adoção desse método de estudo pelos estudiosos da nossa literatura deu margem para que houvesse muitos equívocos, bem como os apagamentos e exclusões de poetas e escritores brasileiros da historiografia, melhor dizendo, daqueles sujeitos considerados não canônicos, a chamada “literatura menor e/ou periférica”.

literatura brasileira), vista a partir de uma abordagem histórica-evolutiva-apriorística, e sim evidenciar o acúmulo de poéticas existentes em sua obra e como ocorreu a sua recepção pela crítica literária (seja nos manuais de história literária, seja na imprensa periódica); para que, assim, possamos confrontar os resultados das análises qualitativas com os resultados quantitativos, isto é, os resultados das análises informatizadas gerados pela ferramenta Aoidos.

2.2 Teófilo Dias e o Romantismo

Nesta seção e nas outras que virão, demonstraremos como ocorreu a recepção crítica da obra de Teófilo Dias enquanto “poeta romântico e realista” pelos estudiosos da literatura brasileira, a começar por Machado de Assis (1879), que, ao tratar dos poetas da nova geração e da ideia de “inadvertência romântica” pregada por eles, aponta o que, a seu ver, seria certa ingratidão para com o Romantismo, semelhante ao que fez Muniz Barreto (1855), no livro *Clássicos e Românticos*, quando diz:

Não sou desses que, cativados de corpo e alma aos encantos e aos preceitos das mulheres com quem se esposaram, esquecem inteiramente as bondades e os ditames das mães. Menos sou, como alguns, que, matriculados em uma nova academia, tem por menos bom, senão por pedantesco e perdido tudo que aprenderam em outra. Casado com a Escola Romântica, ou nela matriculado (escolham os leitores o *simile*) amo-a, sigo com entusiasmo algumas de suas lições; mas, bom filho, e discípulo agradecido da Clássica, venero ainda e adoto o que tinha minha mãe de excelente, o que tinha a minha velha academia de útil (BARRETO, 1855, p. 17).

Mesmo que se dissessem contrários aos ideais artísticos postulados pelos românticos, Machado de Assis (1879) afirma ser possível percebermos a existência dos “temas banalizados” do Romantismo nas primeiras obras dos poetas ditos realistas. No caso de Teófilo Dias e sua obra *Lira dos verdes anos* (1878), diz o crítico, observamos, em poemas como “Tua mão”, uma certa preocupação amorosa, que resulta “numa chave sentimental e mesmo piegas” (CANDIDO, 1960, p. 20) por parte do autor:

Oh! dá-me tua mão! Quero apertá-la
Sobre meu coração convulso, ardente,
Sentir-lhe as pulsações das veias rubras,
Entumecidas de abrasado sangue,
Sufocá-la de afagos, de carícias,
Quebrá-la de langor sobre o meu peito

Oh! tua branca mão, formosa e linda!
 Quando na minha trêmulo a comprimo,
 Falta-me a vida, a luz me foge aos olhos,
 A voz ao lábio; — rápido borbulha
 N'artéria o sangue; fervida palpita
 Em fogo a fronte onde a razão vacila (DIAS, 1878, p. 89).

Antonio Candido (1960), partilhando das ideias de Machado de Assis (1879), argumenta que esses poetas da geração nova situam-se “entre os últimos românticos pelos livros iniciais e entre os parnasianos pelos últimos” (CANDIDO, 1960, p. 14), o que serve também para Teófilo Dias. No dizer de Candido (1960), em *Lira dos verdes anos* (1878), para o qual foi a primeira obra publicada por Teófilo, identificamos a influência romântica logo no título, que remete à *Lira dos vinte anos* (1853), de Álvares de Azevedo, poeta que recorre frequentemente aos temas — mar, noite, mulher e sonho — e que são consonantes aos que verificamos no maranhense:

Que a luz dos olhos teus se me acordava!
 Oh! feliz sonhador, — eu que dormia
 E despeitando te encontrei mimosa,
 Bela — como a ilusão de um belo sonho! (DIAS, 1878, p. 19).

Esse crítico menciona também “O sono”, que é tido por ele como uma paráfrase do poema “Quando, à noite, no leito perfumado”, de Álvares de Azevedo. Ademais, vale dizermos que, conforme reitera o pesquisador Fábio Casemiro, “é a partir desse contato com o erotismo byroniano de Azevedo que o nosso poeta maranhense, já radicado na cidade de São Paulo, irá construir a lascívia baudelairiana própria aos versos de *Fanfarras*” (CASEMIRO, 2008, p. 15).

Candido (1960) informa que em *Lira dos verdes anos* (1878) encontramos, igualmente, poemas que trazem semelhanças estilísticas com Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela. No que se refere a Fagundes Varela, o crítico em questão cita o poema intitulado “Sombras”, o qual, para ele: “não passa duma cópia minuciosa de ‘Névoas’, podendo levar um leitor menos benévolo a falar em plágio” (CANDIDO, 1960, p. 17). Em “Névoas”, o eu lírico de Fagundes Varela expressa-se da seguinte forma:

Nas horas tardias que a noite desmaia
 Que rolam na praia mil vagas azuis,
 E a lua cercada de pálida chama
 Nos mares derrama seu pranto de luz (VARELA, 1892, p. 197).

Qualquer semelhança não será mera coincidência, em “Sombras”, Teófilo Dias segue exatamente a mesma estrutura de “Névoas”, iguais tanto na métrica quanto no ritmo, sem falarmos da temática apresentada — a bela e inocente virgem que dorme seu sono tranquilamente:

Na hora em que as nuvens dormitam no espaço,
Do céu no regaço — de fúlgido alvor,
E a lua cansada seus raios enfia,
Na rede sombria dos ramos em flor (DIAS, 1878, p. 29).

Outro poema de Teófilo Dias de traços semelhantes aos de Fagundes Varela é “Juvenília”, que “é homônimo do primeiro poema de *Cantos e fantasias*” (AMARAL, 1996, p. 107). Contudo, não devemos crucificar o poeta maranhense por essas imitações, nem dizer que ele recorreu ao plágio para compor suas obras, esta era uma estratégia recorrente entre os poetas dessa época, os quais viviam traduzindo e/ou emulando uns aos outros, a fim de reproduzirem as técnicas de versificação que eram por eles entendidas como insuperáveis. Aqui, interessa expormos o que sugere Fábio Casemiro ao se referir à *Lira dos verdes anos*, publicada em 1878, mas cujos poemas foram produzidos entre os anos 1875 e 1876. Segundo escreve Casemiro (2008), verificamos nela uma espécie de “indenização moral pela publicação de versos ainda calcados nas já desgastadas tradições românticas” (CASEMIRO, 2008, p. 17).

Em sua primeira e única edição, *Lira dos verdes anos* traz uma nota explicativa sobre o fato de ela apresentar, ainda, poemas com traços estilísticos verificados no Romantismo. O poeta Teófilo Dias informa que as ideias contidas nessa obra não condiziam exatamente com a maneira como ele pensava naquele contexto, tanto que dedica o poema “Minha Terra” ao amigo Fontoura Xavier, evidente opositor ao movimento romântico. Observemos o que ele expõe na nota:

NOTA

Por motivos que não vem ao caso referir, este livro, que deveria ser publicado em fins de 1876, só agora, ao cabo de quase dois anos aparece. Sirva esta declaração de desculpa do autor, que pensava de modo muito diverso do que hoje quando compôs estes versos.

Maior — 1878 (DIAS, 1878, p. 03).

A professora Glória Carneiro do Amaral (1996), por sua vez, no livro *Aclimatando Baudelaire*, também tece boas considerações a respeito da vida e obra de Teófilo Dias,

especificamente de *Lira dos verdes anos* (1878), a qual chama de “*pot-pourri* romântico”. No seu estudo, são apontadas possíveis semelhanças estilísticas entre o maranhense e alguns românticos. Para a estudiosa (não fugindo do que já dissemos em páginas anteriores), nessa obra, encontramos vestígios da produção de poetas como Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela. Além disso, Amaral (1996) argumenta que Teófilo Dias, a deixar de lado o parentesco com o tio Gonçalves Dias, conseguiu se destacar, era ele um sujeito modesto e simples, que sobrevivia graças a ajuda de amigos como Fontoura Xavier.

Nos *Cantos tropicais* (1878), sua terceira obra, conforme pontua o jornal *O Mequetrefe*, em crítica datada de 04 de outubro de 1878, ainda vemos certa dependência do poeta com respeito aos assuntos banais do Romantismo. Nessa obra, encontramos poemas como “Eternum Carmem”, que, semelhante à “Hebreia”, de Castro Alves, “o sentimento amoroso se multiplica pelas encarnações sucessivas em personagens e cenas bíblicas⁷” (CANDIDO, 1960, p. 20):

No dia em que te vi, pomba adorada,
No instante em que te olhei, — meu pensamento,
Exausto viajor, bateu poento
Ao limiar em que te vi sentada.

De longo giro fonte fatigada
Desfiz-me em lago, e espelho o firmamento,
E ondeando em perpétuo movimento
Beijo-te o colo, praia perfumada!

Viajor, digo à sombra em que me asilo:
Mata-me a febre que meu ser consome!
E — fonte — à praia: — Dize-me teu nome!
Eu quero eternamente repeti-lo! (DIAS, 1878, p. 15).

No entanto, em discordância com a nota divulgada pel’*O Mequetrefe* (1878), Antonio Candido, semelhante ao que destacou Machado (1879), nos faz crer que *Cantos tropicais* (1878) não é toda ela de marca romântica. Esses dois estudiosos usam como exemplo o soneto “Olhos azuis”, já que, nesse poema, o poeta funde “emoções e sensações normalmente dissociadas, ou associadas de outro modo: há som na luz, consistência na vibração, ritmo associado ao perfume, — como se vislumbra também noutro poema, “Teus Olhos”” (CANDIDO, 1960, p. 21).

⁷Em “Hebreia”, o eu lírico diz: “Pomba d’esp’rança sobre um mar d’escolhos!/Lírio do vale oriental, brilhante!/Estrela vésper do pastor errante!/Ramo de murta a recender cheirosa!...//Tu és, ó filha de Israel formosa.../Tu és, ó linda, sedutora Hebreia.../Pálida rosa da infeliz Judeia/Sem ter o orvalho, que do céu deriva!” (ALVES, 1870, p. 10).

Os críticos em questão afirmam que em *Cantos Tropicais* (1878) já começamos a notar o ponto de maturidade da obra de Teófilo Dias (ASSIS, 1879; CANDIDO, 1960), o qual será alcançado, efetivamente, em *Fanfarras* (1882). Antonio Candido (1960) diz que o soneto “Olhos azuis” apresenta os elementos poéticos que serão examinados, mais tarde, sob a luz da poesia de Baudelaire, quais sejam: “(1) concepção requintada do amor carnal; (2) certo satanismo; (3) forma apurada, mas calorosa; (4) incorporação dum sistema de imagens sugestivas, auditivas, olfativas, táteis, com tendência para combinar de modo desusado as sensações correspondentes” (CANDIDO, 1960, p. 25). Nessa lógica, diz ele, *Fanfarras* (1882) pode ser considerada “parnasiana” mais pela apuração formal do que pelo próprio conteúdo⁸.

2.3 Charles Baudelaire e a tríade do “Realismo poético”

Como já exposto, com a escola de Recife e, conseqüentemente, com a Batalha do Parnaso, emerge, no Brasil, uma nova consciência literária. Nessa nova geração de poetas, tachada por Veríssimo (1998) de “modernista⁹”, vem à tona um sentimento de revolta, um desejo de mudança; dentre esses moços, Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier sobressaem. Machado de Assis (1879) fala da influência de Victor Hugo e Charles Baudelaire sobre essa nova geração de poetas brasileiros. No que concerne a Victor Hugo, sua influência é verificada desde a produção dos poetas da fase final do Romantismo, a exemplo de Castro

⁸ Na contramão, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967; 1968) diz ser Teófilo Dias um poeta decadente, isto é, a segunda parte de suas *Fanfarras* (1882) — “Flores funestas” — apresenta marcas de estilo do Simbolismo.

⁹ Fugindo um pouco da toada, é importante falarmos da modernidade assinalada pela crítica literária na poética de Teófilo Dias, um assunto muito interessante e que rende muitas discussões. O professor Wellington de Almeida Santos (2012), no seu livro *Série essencial: Teófilo Dias*, ressalta que o interesse de Teófilo Dias por temas modernos, como quando “cantou o transporte moderno de sua época, a locomotiva” (SANTOS, 2012, p. 17), o aproxima da imagética criada por Castro Alves. Igual ao autor de *Espumas flutuantes* (1870), Teófilo Dias fala, no seu poema “A locomotiva”, dos efeitos do progresso sobre a natureza. Teófilo, semelhante aos seus amigos e companheiros de geração — Carvalho Júnior e Fontoura Xavier (poetas igualmente apagados e/ou excluídos das histórias literárias e antologias poéticas) —, interagiu com o seu contexto, buscou compreendê-lo e adaptar-se às muitas mudanças e transformações ocorridas no seu tempo e espaço, precisamente nos decênios de 70 e 80 do século XIX. Esse período, como dissemos, foi marcado por grandes questões, seja no plano político e econômico seja no plano social e artístico. A instauração da República e a abolição da escravidão eram dois dos assuntos mais discutidos naquela época, “estavam eles na crista da onda”. O caxiense e os poetas que compuseram a Batalha do Parnaso usaram suas poesias como instrumentos de luta e combate. Fábio Casemiro (2008), com o intuito de explicar o motivo pelo qual José Veríssimo (1998) chamou Teófilo Dias de modernista, elenca alguns dos possíveis fatores, quais sejam: “A guerra do Paraguai mobilizaria sentimentos de nacionalidade esquecidos desde a Independência; a ‘questão do elemento servil’ desestabilizaria os valores da sociedade escravocrata; a ‘questão religiosa’ poria em xeque tanto o poder régio (padroado e beneplácito) quanto os valores religiosos da nação ainda oficialmente católica. Por outro lado, na Europa, a Revolução Republicana Espanhola (em 1868), a Queda do Império Napoleônico, a Guerra Franco-Alemã e a Proclamação da República Francesa (em 1878), despertariam o interesse de nossa nação a elementos de outras culturas além da portuguesa, como, por exemplo, a cultura da França. Eis o alvoroço de ideias que José Veríssimo denominou ‘pensamento moderno’” (CASEMIRO, 2008, p. 43).

Alves. De acordo com o que explana esse crítico, a influência exercida por Baudelaire sobre o “Realismo poético” pode ser percebida, sobretudo, quando falamos dos literatos Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier. No entanto, para ele, tais poetas teriam pecado quanto à compreensão da obra do francês, a maneira escolhida por eles de imitá-lo é entendida pelo crítico carioca como sendo um modo cru e, por vezes, uma maneira equivocada de imitação. No dizer de Machado, o modo escolhido de imitação da poética de Baudelaire poderia levá-los a lugar nenhum, não havendo um aprimoramento de seus talentos artísticos (ASSIS, 1879).

Quanto à métrica, percebe-se que o modo de versejar francês sobressai, via de regra, quando se fala “no uso frequente ou constante do alexandrino” (ASSIS, 1879, p. 04), um tipo de verso que, segundo nos informa Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967; 1968), será muito usado pelos poetas denominados “parnasianos”, em grande medida, por aqueles que compunham a chamada “tríade parnasiana” — Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia. Fontoura Xavier (1884), no poema “Em trajos menores”, evidencia essa preferência:

Acero as rimas — dentes — Ugolinos,
Ó crâneos régios da suprema boda!
Brumo as espadas — os alexandrinos,
Leio Le Comte ruminando uns hinos
E adoro os fetos d’esse aborto — a moda
(XAVIER, 1884, p. 100).

De modo semelhante, Candido (1960) também aponta o interesse desses jovens literatos pelo verso alexandrino, mesmo que seja um pouco descrente com relação ao que foi julgado “novo” naquele momento, pois, ressalta o crítico, ainda se via muito dos traços estilísticos do Romantismo nas produções literárias daquela leva de poetas; além do fato de o verso alexandrino clássico já ser usado, mesmo que de modo incipiente, por Fagundes Varela:

Naqueles anos manifestou-se um grupo considerável de poetas, no fundo ainda românticos, apesar dos protestos, que desejavam superar o sentimentalismo pela renovação dos temas. Para isso, recorreram, de um lado, à sensualidade realista; de outro, à política, à exaltação do progresso, aos termos apanhados na divulgação científica, então em grande voga. Um anti-romantismo mais de tema que de técnica, trazendo, de novo, apenas a generalização do alexandrino, que vinha progredindo lentamente desde Varela (CANDIDO, 1960, p. 22).

De mais a mais, em se tratando da existência de possíveis objeções quanto à origem estrangeira do alexandrino, Machado adverte, em seu artigo, que algo que poderia ser

mencionado a esse respeito seria o fato de as formas métricas, assim como as teorias literárias, precisarem, sempre, de renovação (ASSIS, 1879). Consoante a isso, poder-se-ia dizer que os poetas românticos também recorreram às formas estrangeiras de construções poéticas, como o uso, em alguns casos, do alexandrino arcaico de tradição francesa e espanhola, observado em poetas como Fagundes Varela e Castro Alves. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959), em *O verso romântico e outros ensaios*, diz que “o verso romântico não diverge grandemente do usado pelos árcades” (RAMOS, 1959, p. 06). E isso se deve ao fato de os poetas árcades Basílio da Gama e Silva Alvarenga também usarem o verso alexandrino arcaico em suas poesias.

Antonio Candido (1989), no ensaio *Os primeiros baudelairianos*, faz um estudo sobre as construções poéticas de alguns dos principais representantes do “Realismo poético”, dos jovens poetas que durante as décadas de 70 e 80 faziam fama por aqui, poetas estes já mencionados: Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier e outros mais. O assunto principal de seu ensaio, como o próprio título deixa claro, é o francês Charles Baudelaire e sua influência naqueles que chamou de o “primeiro grupo de poetas baudelairianos” ou “poetas secundários”.

A obra de Baudelaire passa a repercutir no Brasil a partir de 1871, depois que Luiz Delfino traduziu o poema “Le poison” (CANDIDO, 1989). Mais tarde, surgiram outros homens de letras interessados no poeta, vindo à baila outras traduções, como a tradução de “Le jet d’eau”, no ano de 1874, feita por Regueira Costa, a qual compunha seu livro *Flores*. Entretanto, é somente a partir de 1876 que, “não apenas as traduções aumentam em número, mas alguns poetas jovens começam a manifestar na sua obra a impregnação da poética baudelairiana, como Carvalho Júnior, cujos versos foram publicados em 1879” (CANDIDO, 1989, p. 07).

Segundo informam os estudiosos da literatura brasileira (ASSIS, 1879; BANDEIRA, 1951; CANDIDO, 1960; STEGAGNO-PICCHIO, 2004; etc.), através desses poetas denominados “baudelairianos”, a literatura assume um novo discurso, agora mais engajada e menos “moderada”, haja vista o tom social, sensual e irônico dos poemas produzidos. Sem querer nos aprofundar muito quanto à produção literária de Charles Baudelaire, vale fazermos um adendo sobre o enquadramento estético de sua obra, caracterizada como variada (AMARAL, 1996). Apontar uma única escola literária para a obra de Baudelaire não é, por assim dizer, a melhor estratégia; afirmar precisamente que ele foi um poeta realista é uma tarefa delicada, pois, segundo aponta Candido (1989), Baudelaire não gostava da denominação de poeta realista, conforme ele próprio expunha em carta datada de 16 de agosto de 1857 (ASSIS, 1879), — para esse poeta, o termo “realista” soava um tanto grosseiro (*cette grossière épithète*).

Essas premissas dialogam com o que dissera Glória do Amaral a respeito d’*As flores do mal* (1857). Segundo escreve Amaral, nela “identifica-se também Baudelaire ao poeta da arte

pela arte, da busca da forma perfeita, o que pode ser ilustrado pelo seu próprio apuro formal, como se pode ler em poemas como ‘La Beauté’, sem deixar de lado ainda o tédio e o *spleen* românticos” (AMARAL, 1996, p. 14), além de elementos do chamado “Simbolismo”, é claro.

Ao comentar a influência de Baudelaire na literatura brasileira produzida entre os anos de 1870 e 1900, Machado de Assis (1879) chega a falar de uma leitura parcial e deformada da obra do francês, apontamento semelhante ao que foi feito por Antonio Candido (1960; 1989). No caso de Carvalho Júnior, o escritor comenta que este literato era o oposto de Teófilo Dias, “era o representante genuíno de uma poesia sensual” (ASSIS, 1879, p. 05), um poeta completo e franco. O carioca Francisco Antonio Carvalho Júnior apresentava, em seus versos, uma nota violenta e inteiramente carnal, diferente dos poetas românticos com seus idealismos à *outrance*. Esses apontamentos, diz Machado (1879), podem ser verificados no soneto “Profissão de Fé”¹⁰:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões óticas,
Raquíticos abortos do lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas,
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esses vagos ideais
Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa e corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim
(CAVALHO JÚNIOR, 2007, p. 07).

Antonio Candido (1989) conta que o objetivo primeiro dos idealizadores do Realismo poético ou Realismo social consistia na luta contra o que chamou de “Romantismo declinante”. Esses jovens buscavam desenvolver uma “poesia progressista em política e desmistificadora com relação à vida afetiva” (Ibidem, p. 09). Logo, para ele, usando termos de Artur Barreiros (amigo íntimo de Carvalho Júnior, que reuniu e publicou os seus poemas no formato de livro depois que ele faleceu), “o descompassado amor à carne e o satanismo” eram elementos usados pelos poetas da geração nova com o fim de rebeldia, combate e liberdade (CANDIDO, 1989).

¹⁰ Conforme pontua Candido (1989), esse poema seria uma espécie de imitação de “L’idéal”, de Charles Baudelaire.

A poesia dita “realista produz um lirismo sem idealizações românticas. O amor sexualiza-se de forma exacerbada; o detalhe insignificante ou cru, antipoético, no prisma romântico, adquire lugar central” (AMARAL, 1996, p. 53). Conforme pontua Amaral (1996), ela se divide em duas direções: realismo urbano e realismo agreste. Nessa via, Carvalho Júnior e Teófilo Dias compunham o que a autora chama de “realismo urbano¹¹”. Na poesia agreste, que “ocupa-se de paisagens rurais ou de periferia urbana, de pequenas cenas quase campestres, cotidianas, singelas, sem o realismo cru da poesia urbana” (AMARAL, 1996, p. 53) situam-se, ao ver da pesquisadora, os poetas Ezequiel Freire, Wenceslau de Queiroz e Gonçalves Crespo¹².

Assim sendo, no que compete ao que Carvalho Júnior propusera em “Profissão de Fé”¹³, Glória do Amaral destaca:

Abre-se o soneto enfaticamente, com o verbo odiar na primeira pessoa, postura que é reforçada por “não servem-me” e “prefiro”. Há apenas dois outros verbos no soneto: “apregoa” e “desfazem-se”. O primeiro tem por sujeito o Romantismo: veremos, então, enumeradas as preferências dessa estética, odiada pelo poeta e que, como indica o segundo verbo, desaparece diante de uma outra, o Realismo (AMARAL, 1996, p. 67).

O soneto “Profissão de fé”, naquele contexto e circunstâncias, argumenta Glória do Amaral (1996), indicava o desprezo do poeta Carvalho Júnior para com o Romantismo e, conseqüentemente, o seu gosto pela “estética realista”. Nas palavras da pesquisadora, “a função verbal é bem definida neste poema substantivo: indicar o esfacelamento de uma estética, situação diante da qual o poeta se coloca decidida e vigorosamente” (AMARAL, 1996, p. 67).

¹¹ Luciana Stegagno-Picchio (2004) também chama Carvalho Júnior e Teófilo Dias de poetas urbanos, além de outros nomes.

¹² Na realidade, o poeta Antônio Cândido Gonçalves Crespo (1846-1883) é “reclamado pelas duas literaturas, a portuguesa e a brasileira” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 285). Mesmo que tenha nascido no Rio de Janeiro, o poeta mudou-se para Portugal muito cedo, quando ainda tinha 14 anos de idade, formando-se em Direito pela Faculdade de Coimbra, mais tarde, casou-se com Maria Amália Vaz de Carvalho, “que lhe abrirá as portas dos salões e das igrejinhas literárias e mundanas, mais celebrado em vida por sua personalidade eclética do que *post mortem* por sua obra poética, foi certamente poeta “português”, no sentido mais rigorosamente estilístico do termo” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 285). No princípio, os poetas realistas tomaram de empréstimo o modo de versejar do “português” Gonçalves Crespo, com o livro *Miniaturas* (1870). Aqui, vale pontuarmos o que comenta Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967, p. 52), em *Poesia parnasiana*, para ele, “o livro de Gonçalves Crespo influiu notadamente no Brasil, porque espelhava um novo tipo de poesia”. O gosto pela Antiguidade e impessoalidade no trato dos poemas de *Miniaturas* (1870) fizeram com que Ramos (1967) o classificasse como um dos primeiros precursores do Parnasianismo no Brasil, uma vez que “o poeta, nesse livro de estreia, mostrava conhecer as novidades francesas, pois traduziu a poesia ‘Cortejo’, de Verlaine, então partícipe do *Parnasse Contemporain*” (RAMOS, 1967, p. 52).

¹³ Raimundo Correia e Múcio Teixeira demonstram simpatia a este poema, reproduzindo, em posterior, alguns de seus versos (AMARAL, 1996). Em “Plena Nudez”, Raimundo Correia escreve o seguinte: “Eu amo os gregos tipos de escultura;/ Pagãs nuas no mármore entalhadas;/ Não essas produções que a estufa escura/Das modas cria, tortas e enfezadas” (CORREIA, 1922, p. 62). De maneira igual, o poeta Múcio Teixeira, no soneto “A uns certos poetas”, do seu livro *Novos Ideais* (1880), também faz alusão à “Profissão de fé” (AMARAL, 1996).

Na análise que faz da obra de Carvalho Júnior, Antonio Candido (1960) compartilha das críticas feitas por Machado de Assis (1879). Igual propôs o seu companheiro de ofício, ele concorda com a premissa de que foi Carvalho Júnior, poeta falecido muito cedo, quem deu o primeiro passo para a realização do Realismo poético em terras brasileiras (CANDIDO, 1960). Fazendo um exame analítico de “Profissão de Fé”, Candido afirma haver, nele, todos os elementos característicos da poesia de Baudelaire, mas com certo tom de exagero. Tanto no poema “Profissão de Fé” quanto no “L’idéal”, de Charles Baudelaire, “a atitude polêmica se manifesta na alusão à anemia das modernas mulheres deliquescentes” (CANDIDO, 1989, p. 10). Porém o crítico não deixa de apontar divergências existentes entre ambos, em verdade, “quando Baudelaire lhes contrapõe as dimensões titânicas de um ideal vigoroso e agressivo de feminilidade (que vai buscar na transfiguração do passado), enquanto o nosso poeta se concentra na mulher-de-todo-dia, restaurada em sua integridade carnal” (Ibidem, 1989, p. 10).

Outro poema de Carvalho Júnior usado por Antonio Candido (1989) para explicar essas similaridades estilísticas, é “Símia”, em que o poeta traz como subtítulo — “Sobre uma página de Baudelaire”. Esse soneto é, também, uma tradução de um poema de Charles Baudelaire, “Le cadre”. Quase que o parafraseando, o poeta pinta o quadro de sua musa diferente dos modos frequentemente empregados na poesia “romântica”, à mulher:

Tudo parece amar-te e condizer contigo;
E quando num abraço afetuoso, amigo,
Cambraias e cetins envolvem-te sem pejo

O belo corpo nu, febril e palpitante,
Tens o gesto, o ademã e a graça triunfante
Duma infantil macaca ao som dum realejo
(CARVALHO JÚNIOR, 2007, p. 10).

Além desses dois sonetos evidenciados, ambos compondo *Parisina* (1879), a única obra publicada de Carvalho Júnior, observamos o interesse do carioca pela poética de Baudelaire em outros poemas, como o soneto “Plástica”, em que verificamos o seu “gosto pelo perfume, certa perversidade estudada e o tratamento altissonante do corpo feminino, contrastado com a familiaridade da roupa ou da cama” (CANDIDO, 1989, p. 11). Para o eu lírico de “Plástica”:

Quando tombam-te aos pés as roupas elegantes,
As rendas, os cetins, as nuvens de brocados,
Que envolvem-te o perfil, as carnes deslumbrantes,
Como as névoas do inverno os montes anilados”

(CAVALHO JÚNIOR, 2007, p. 07).

Nos versos referidos, notamos um eu poético que se coloca na condição de artista, que mesmo estando em estado de êxtase (uma vez que a mulher amada se põe despida à sua frente), seu único interesse é contemplá-la e admirá-la semelhante ao que faz um escultor e/ou pintor.

Posto isto, achamos de extrema importância destacar que, não nos interessa apagar as marcas da “poética romântica” na obra desse poeta e de seus companheiros, muito pelo contrário. O que estamos tentando fazer é mostrarmos como os esforços feitos por eles contribuíram para a criação de um novo jeito de fazer literatura no Brasil, isto é, um novo modo de versejar. Nessa via, vale pontuarmos o que expõe Antonio Candido (1989) sobre essa “nova tendência literária” e possivelmente sobre o que seriam os pontos divergentes entre os poetas “realistas” e Charles Baudelaire, em suma, quanto à imagética do animalismo e do amor carnívoro:

Em Carvalho Júnior e nos outros de tendência parecida, esta visão parcial, ou esta escolha, serviu como arma de polêmica anti-romântica, adquirindo um sentido e um significado que a nova concepção do sexo nunca teve em Baudelaire. Do mesmo modo, não havia neste o curioso animalismo dos jovens poetas brasileiros, que por meio de imagens tomadas ao mundo animal, ou pela ideia de um amor que passa de carnal a metaforicamente carnívoro, manifestaram ao seu modo o sadismo que ele suscitou na poesia moderna, por meio de outros temas e imagens (CANDIDO, 1989, p. 12).

A figura feminina (*femme fatale*) retratada na obra de Carvalho Júnior era transposta na sua materialidade, uma mulher do dia a dia, “palpável e concreta em sua carnalidade, que melhor lhe convinha para se opor às virgens etéreas que povoavam os sonhos dos nossos românticos” (AMARAL, 1996, p. 73). Carvalho Júnior “era poeta, de uma poesia sempre violenta, às vezes repulsiva, priapesca, sem interesse; mas em suma era poeta” (ASSIS, 1879, p. 07). Esse literato, igual aos seus companheiros, estava disposto a abandonar as tradições do velho Romantismo, interessava a ele e aos outros “seguir qualquer tendência, contanto que não lhes trouxesse esta o bafio de um passado literário de um descomedimento do sensibilibismo poético” (QUEIROZ, 1910, p. 02). De acordo com o que propõe Wenceslau de Queiroz (1910), em prefácio que fez para o *Livro Póstumo*, de Ezequiel Freire, em 1910, Carvalho Júnior dedicou-se de corpo e alma a Baudelaire. Sua poesia é marcada, às vezes, pelo teor sensual e, em outros casos, pela tópica escandalosa e carnívora vistas nos seus sonetos (QUEIROZ, 1910).

Semelhante ao poeta Baudelaire, existe, em Carvalho Júnior, uma certa ressonância a objetos decorativos — a retratos, estátuas e esculturas. Na verdade, há, quase sempre, uma espécie de comparação desses elementos com o sexo feminino, — a beleza feminina contrastada com um belo retrato ou uma escultura —, conforme identificamos em “Esboço” (o qual, inclusive, aparece o nome de Baudelaire e o título de suas *Flores do mal*); não deixando de citar novamente o seu poema “Plástica”. Em “Esboço”, o eu lírico tece a seguinte declaração:

O correto Ideal da forma humana,
A Estética no mármore esculpida
P’la crença grega, sensual, profana,
Nela se reproduz, sendo excedida
(CARVALHO JÚNIOR, 2007, p. 10).

Vítima de problemas cardíacos, Carvalho Júnior faleceu em 1879, não deixando nenhuma obra publicada, tarefa assumida pelo amigo Artur Barreiros, que, como dissemos antes, se ocupou, no mesmo ano, de organizar as produções publicadas pelo amigo e companheiro em jornais e revistas da época, vindo à luz, mais tarde, a obra intitulada *Parisina* (1879), com um total de 22 poemas, uma peça de teatro, cinco folhetins e sete textos críticos. Carvalho Júnior teria sido, na opinião de Glória do Amaral (1996), um fenômeno passageiro, nem tanto por ter falecido muito jovem (24 anos de idade), mas pela maneira como sua obra foi esquecida, uma vez que, em 1910, já não se ouvia falar mais praticamente nada a respeito dela.

Embora constatado o seu apagamento nas histórias literárias, Carvalho Júnior muito fez pela literatura brasileira. O poeta Muniz de Sousa (1878, p. 177) chega a chamar o carioca de o “originalíssimo cultor do gênero baudelaireano”, o que consta também no prefácio de *Parisina* (1879), feito por Artur Barreiros. Segundo diz Barreiros, na segunda parte do livro póstumo, são encontrados sonetos muito característicos à maneira de Baudelaire, “modificados ao mesmo passo pelo temperamento e pela individualidade do poeta” (BARREIROS, 1879, p. 12).

Artur Barreiros evidencia o que mais tarde a crítica literária pegaria para si, em grande medida, quando afirma que a poesia de Carvalho Júnior é “a poesia da febre, da sensualidade, do prazer levado até à dor, do beijo que fere, do amor que rasga as veias, num deslumbramento e num delírio” (BARREIROS, 1879, p. 12). Seguindo nessa mesma linha de raciocínio, a pesquisadora Glória do Amaral (1996) ressalta que a mulher, em Carvalho Júnior:

É presença carnal e sanguínea, palpitante e febril; aparece nua, despindo-se ou envolta em nuvens de panejamento. Estendidas ao longo de leitos ou de

otomanas, suspirando, lânguidas de prazer, estas majas desnudas emergem de um clima de intenso erotismo e convidativo desalinho. Carvalho Júnior é o poeta da mulher em abandono, do espaço fechado, da privacidade amorosa devassada (AMARAL, 1996, p. 76).

A tópica central da obra desse poeta é a nota crua e violenta com que ele elaborava seus poemas, “às transparentes e etéreas mulheres românticas, prefere a matéria e a saúde. Ao Romantismo doente, frágil em seus estertores, prefere o vigor do Realismo, em cujas veias corre sangue” (AMARAL, 1996, p. 68). No entanto, é interessante destacarmos que, para Candido (1989), o ideal sensual realista é alcançado por Fontoura Xavier. No dizer do crítico, Fontoura explora, no seu poema “Roast-beef”, “a ambiguidade contida em português no verbo ‘comer’ — ao mesmo tempo alimentação e ato sexual” (CANDIDO, 1989, p. 13). Nessa perspectiva, vale expormos o que o próprio poeta Fontoura Xavier comenta a respeito do que seria seu gosto poético:

Por comprazer de publicar volumes
 Já não traduzo a lírica espanhola;
 Detesto o canto — inspiração dos *rhwns*,
 Fiz do meu estro ferro de dois gumes,
 Tornei-me vate da moderna escola (XAVIER, 1884, p. 100).

Entre os jovens da nova geração, Fontoura Xavier foi o que mais fez uso do verso alexandrino (ASSIS, 1879). Mas, ao que parece, segundo informa Machado, esse literato ainda demonstrava grande interesse pelo que chamou de “metáforas caducas” (ASSIS, 1879, p. 11).

O crítico Antonio Candido (1989), de maneira igual, tece comentários interessantes sobre a obra de Fontoura Xavier. Para Candido, mesmo que esse poeta não seja tão comentado e discutido quanto aos seus confrades, ele parece ser o mais interessante dos baudelairianos (CANDIDO, 1989). Candido ressalta que o livro *Opalas* (1884):

Contém uma primeira parte quase toda panfletária, “Musa livre”, onde a marca de Baudelaire já aparece no poema “A morte de Gérard de Nerval”. A segunda parte, “Clowns”, é **humorística** e joga a semente do tipo de **poesia frívola e funambulesca** que cultivaria mais tarde (nela se encontra o citado “*Roast-beef*”). A influência de Baudelaire aparece em pelo menos oito dos dezessete poemas da terceira parte, denominada “Ruínas”; sobretudo por uma espécie de **transformação do tédio romântico**, com **laivos de perversidade** que aguça o senso da decomposição do corpo e empurra a **violência carnal** para o lado do sadismo (CANDIDO, 1989, p. 20, grifos nossos).

Esse gosto pelo humor também é ratificado por Glória do Amaral, para a qual Fontoura Xavier é tido como um poeta “panfletário e impulsivo, mais envolvido em estudantadas do que em estudos” (1996, p. 143). O poeta rio-grandense tornou-se conhecido na área das letras ainda muito jovem, quando tinha apenas 17 anos de idade, pela publicação de seu famoso poema intitulado “Régio Saltimbanco”. O poema em questão fez grande sucesso entre os republicanos da época (AMARAL, 1996). Todavia, o teor crítico e irônico dos textos de Fontoura Xavier despertou não só a aprovação dos seus colegas e amigos, mas também a desaprovação de Dom Pedro II (AMARAL, 1996). A fim de cortar o mal pela raiz, mas contrário a tratamentos violentos, o imperador recorre ao diálogo (AMARAL, 1996) para resolver o “problema Fontoura Xavier”. Dom Pedro II, temendo o pior, no ano de 1885, oferece ao “poeta republicano” a posição de “Cônsul privativo do Brasil em Baltimore” (AMARAL, 1996, p. 146), mesmo que enfrentando críticas e oposições pelos deputados contrários a essa nomeação.

No que concerne ao poeta Teófilo Dias, ele publicou sua primeira obra em 1874, *Flores e amores*¹⁴, quando ainda vivia no Maranhão. Candido (1989, p. 17) reitera que Teófilo “começou a traduzir e a sofrer a influência de Baudelaire desde 1877, sobretudo no domínio da sinestesia”. Em *Cantos Tropicais*, edição de 1878, há uma tradução do poema “L’albatros”, de Baudelaire. Em tradução direta — “O albatroz”, poema dedicado ao poeta Artur de Oliveira, em que o eu lírico faz uma espécie de comparação entre o fazer do poeta e as agruras do albatroz:

O poeta é como rei do etéreo azul profundo
 Que ama os tufões, e fíta, em face, o sol radiante:
 Da turba exposta ao rir no exílio deste mundo,
 Impedem-no de — andar — as asas do gigante
 (DIAS, 1878, p. 46-47).

O maranhense Teófilo Dias, ou ainda, “o tupi de fraque”, termo usado pela revista *Comédia*, em artigo datado de 13 de maio de 1881, fez grandes e verdadeiras amizades ao longo

¹⁴ Mesmo que seja citada por muitos estudiosos, como Candido (1960), não se tem notícias dessa obra, pelo menos do ponto de vista crítico. Só vamos encontrar comentários acerca da obra de Teófilo Dias a partir da publicação de *Lira dos verdes anos*, em 1878. Tendo feito uma busca a respeito da produção bibliográfica do poeta, também encontramos menção a uma possível obra dele chamada *Caxias*, publicada no mesmo ano de *Flores e Amores*, mas de que, igualmente, não são encontrados apontamentos críticos a seu respeito. Conforme escreve Amaral (1996, p. 89), citando uma pequena nota feita pelo *Almanaque da Gazeta de Notícias*, em *Flores e Amores* “predomina o gênero humorístico”. Outra informação bem pertinente a respeito dessa obra, é que, apesar da crítica (CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996; CASEMIRO, 2008) afirmar que não existe notícia dela, cabe dizer que esta encontra-se disponibilizada na Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos, no seguinte endereço - <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=44436>.

de sua carreira política e literária, se se considerar a quantidade de poetas que fazem menção à sua obra e ao seu nome. Amaral (1996) cita alguns deles, como Augusto de Lima e Wenceslau de Queiroz. Em 1887, Augusto de Lima publicou *Contemporâneas*, com prefácio do caxiense. Este, além de tecer uma gama de comentários elogiosos ao amigo (opondo-se apenas ao título do livro), fala do que ele entendia por arte, para o qual “é a expressão imutável das impressões múltiplas que o espetáculo da natureza ou drama da existência refletem no espírito que os contempla e interpreta” (DIAS *apud* LIMA, 1887, p. 09). Segundo informa o poeta:

O que caracteriza o artista é a faculdade de descobrir e aprimorar símbolos que, revestindo, com a beleza da forma, o selo e a virtude da perpetuidade, conservam e comunicam, sempre viva e enérgica, a emoção que se recebe das coisas que passam. A principal inspiração é a da forma. A mais fina essência perde-se, despercebida e ignorada, quando a encerram num vaso grosseiro. Os mais suaves sentimentos repugnam, se contrastam com a expressão que os envolve. **A arte suprema consiste na correspondência perfeita, entre a forma e o pensamento.** Os artistas dignos desse nobre nome não têm, não conhecem outro ideal (DIAS *apud* LIMA, 1887, p. 09-10, grifos nossos).

Esse comentário feito por Teófilo Dias evidencia certas linhas de sua produção literária à época, sobretudo quando falamos dos elementos característicos do Parnasianismo — a valorização da forma, a arte pela arte —, os quais falaremos no próximo capítulo precisamente.

Dentre os literatos que conviveram com Teófilo Dias e que possivelmente o influenciaram, a crítica literária acentua a influência de Carvalho Júnior sobre sua obra. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1968; 1989) é um dos que apontam tais semelhanças, com efeito, no domínio da sinestesia e da aliteração. Além do teor sexual e carnívoro facilmente verificados em seus versos (a moda literária da época), outros elementos nos fazem ver essas afinidades estilísticas, como o gosto por objetos decorativos contrastados com a figura feminina.

O interesse por sultões, Ganges e Saaras nos mostra que há, na poesia desses poetas da nova geração, uma mistura de elementos orientais com ocidentais ou, em outras palavras, a busca pelo exotismo. Além disso, essas tendências ao escultórico evidenciam, *grosso modo*, certas semelhanças entre os poetas realistas e os parnasianos, como é o caso de Alberto de Oliveira¹⁵ com seus poemas “Vaso grego” e “Vaso chinês”. Assim sendo, achamos oportuno destacar o que propõe Fábio Casemiro (2008) sobre o poema “Minha Terra”, de Teófilo Dias,

¹⁵ O poeta Alberto de Oliveira, descrito na grande maioria dos manuais de história literária, como um dos parnasianos mais ortodoxos, também fez parte da Batalha do Parnaso, assinando os seus textos sob os pseudônimos “Lírio Branco” e “Atta Troll”. Segundo escreve Sânzio de Azevedo (2010, p. 15), “estreado numa época em que, ao lado do Romantismo agonizante, conviviam a poesia filosófica-científica, a poesia realista e a poesia socialista, era difícil ao poeta ficar imune à influência de uma dessas tendências”.

publicado em *Lira dos verdes anos*. Para ele, podemos notar, nesse poema, uma certa tendência ao escultórico por parte do poeta. Em “Minha Terra”, o eu lírico de Teófilo Dias diz o seguinte:

Florestas virgens, que me fostes berço,
Perdão! perdão! se o filho das devesas,
Que muito desejou por vós somente,
Ao sopro da ambição fugindo nos lares,
Saudo vos deixou, de glória em busca:
Por castigo lhe baste a ausência vossa!

E quando acaso, o peregrino, um dia,
Ao sol das desventuras encalmado,
Procurar vossa sombra, oh! dai-lhe abrigo!
Meus selvagens irmãos, troncos dos ermos,
Do ingrato recebei nas vossas folhas
A poeira dos ossos desparzida (DIAS, 1878, p. 08-09).

Mais do que estátuas e sultões, o escultórico nesse poema está centrado na imagética da natureza. “Minha Terra”, cuja referência “aos versos de seu tio Gonçalves Dias parece funcionar como ‘carta de apresentação’ do poeta maranhense à sociedade da época” (CASEMIRO, 2008, p. 15), fala de um sujeito que saiu muito cedo de sua cidade em busca de ascensão e glória, e que, como consequência disso, sofria em decorrência de sua ausência.

Esses versos nos mostram ainda em Teófilo Dias, à feição do tio Gonçalves Dias, um poeta que, no dizer de Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 182), permaneceu “a vida inteira, fiel à terra de origem”, que não negou suas linhagens. Apesar do reconhecimento e prestígio, ambos os poetas nunca deixaram de falar de seu povo e das belezas existentes no lugar onde nasceram, como bem nos diz o eu poético de Gonçalves Dias, em seu poema “Caxias”:

Quanto és bela, ó Caxias! — no deserto,
Entre montanhas, derramada em vale
De flores perenais,
És qual tênue vapor que a brisa espalha
No frescor da manhã meiga soprando
À flor de manso lago (DIAS, 1857, p. 09).

Em se tratando da origem de Teófilo Dias, precisamente do seu parentesco com Gonçalves Dias e de possíveis influências do romântico sobre sua obra, Machado de Assis (1879) afirma que “a poesia dele, a doçura, o torneio do verso lembram muita vez a maneira do cantor dos *Timbiras*, sem aliás nada perder de sua originalidade” (ASSIS, 1879, p. 07). Haveria, contudo, uma diferença entre ambos: para Machado, a poesia de Teófilo Dias é mais

melancólica, ao passo que, na poesia de Gonçalves Dias, “sobrava certo vigor, e, por vezes, tal ou qual tumulto de sentimentos, que não são o característico dos versos do sobrinho” (ASSIS, 1879, p. 07). Entretanto, embora assinalada essa “ternura melancólica” em Teófilo Dias, Machado de Assis (1879) explica que esse gosto pela melancolia não comprometia em nada o valor de sua poesia, pois este era o seu estilo, por vezes intimista e saudosista, e em outras, audacioso. Machado (1879) afirma que *Cantos tropicais*, mesmo que o nome remeta, de certa forma, ao Romantismo, já apresentava ela as ideias e pressupostos da nova geração. Teófilo Dias demonstrava certos atrevimentos poéticos, manifestava ele uma certa tendência nova, o que não se percebia em *Lira dos verdes anos*, com um estilo de composição mais semelhante à poética romântica, tanto do ponto de vista da forma quanto do conteúdo (ASSIS, 1879).

Segundo escreve Agripino Grieco (1932), no livro *Evolução da poesia brasileira*, o animalismo e o erotismo percebidos em Carvalho Júnior também foram empregados por Teófilo Dias. Mesmo que não seja de maneira tão marcada quanto Carvalho Júnior, como nos diz Machado de Assis, o maranhense apresenta a mulher de modo diferente em sua obra, aquela que um dia “foi virgem, santa, anjo, arcanjo, querubim, serafim, fada, sílfide, musa, donzela, criança, inocente, luz, flor, rosa, lírio, pálida, cor de neve” (BORGES; ESTEVES; SCARABELOT, 2021, p. 04) passa, então, a ser percebida sob outra perspectiva, como verificamos no soneto “Olhos Azuis”:

Na luz que o teu olhar azul transpira
Há sons espirituais, inebriantes,
Orvalhados de lágrimas — vibrantes
Como as notas da gusla que suspira

A harpa, o bandolim, a fruta, a lira,
As vibrações suaves, cintilantes,
Facetadas, floridas, provocantes,
Do piano que ri, chora e delira,

Não traduzem o ritmo silencioso,
O perfume prismático, a magia
Do teu olhar inquieto, voluptuoso,

Que me levanta em ondas de harmonia,
Como suspenso manto vaporoso
A flor dos mares ao romper do dia! (DIAS, 1878, p. 16).

Nesses versos, o eu poético descreve uma mulher totalmente diferente da “mocinha romântica”. Ela passa a ser vista agora como sedutora e sensual, aquela que tem fogo no olhar,

olhar ardente, olhar voluptuoso, uma mulher provocante e que faz delirar (DIAS, 1878). A mulher clorótica e inacessível dos românticos cedeu lugar à mulher realista do dia a dia.

Na poesia dos poetas da nova geração, sobretudo em Teófilo Dias e Fontoura Xavier, é encontrado certo pendor pelo animalismo (CANDIDO, 1989). De acordo com o que destaca Péricles Eugênio da Silva Ramos, em seu famoso ensaio crítico *Introdução ao parnasianismo brasileiro*, existe, nesses jovens poetas, uma forte tendência “a comparação de desejos a animais ferozes” (RAMOS, 1989, p. 02). Nesse novo fazer poético, a “mulher perdeu o halo que a revestia no Romantismo, para se transformar, materialmente, na fêmea cobiçada, sadia e bela” (RAMOS, 1989, p. 02). Ramos (1989) apresenta três aspectos que, a seu ver, caracterizam a poesia realista: o primeiro deles é justamente a mudança de percepção da imagem da mulher, enquanto os demais aspectos consistem precisamente na substituição da idealização romântica pelo espírito de observação e na condenação dos vícios sociais e humanos (RAMOS, 1989).

Antonio Candido (1989) segue nessa mesma direção, em um dado momento de seu ensaio sobre os primeiros baudelairianos, ele chega a mencionar as assertivas tecidas por Ramos (1989) acerca das obras de Carvalho Júnior e Teófilo Dias. Para Candido (1989), a manifestação mais viva e clara dessa tendência é verificada em “A matilha”, de Teófilo Dias, poema que compõe *Fanfarras* e que é considerado por Romero, no livro *História da literatura brasileira*¹⁶, como “uma das páginas superiores do lirismo universal” (ROMERO, 1943, p. 297).

O poema “A matilha” consiste numa “caçada simbólica onde os cães do desejo, lançados numa carreira desenfreada, alcançam afinal a presa, isto é, a posse, numa imagem que deixa expostas as componentes de violência do amor” (CANDIDO, 1989, p. 13). Vejamos o excerto:

Pendente a língua rubra, os sentidos atentos,
Inquieta, rastejando os vestígios sangrentos,
A matilha feroz persegue enfurecida,
Alucinadamente, a presa mal ferida.

[...]

— Tudo a matilha audaz perlustra, corre, aspira,
Sonda, esquadrinha, explora, e anelante respira,
Até que, finalmente, embriagada, louca,
Vai encontrar a presa, — o gozo — em tua boca (DIAS, 1882, p. 03).

¹⁶ Segundo propõe Romero (1943), somente um poeta tipicamente brasileiro, um mestiço, poderia fazer um poema ao nível de “A matilha”, “e Teófilo Dias o era, poderia escrever versos tão ardentes, tão sensuais, e, ao mesmo tempo, tão doces e tão meigos, tão acariciantes, tão delicados ao ouvido de sua amada!” (ROMERO, 1943, p. 297). Tais julgamentos podem ser igualmente observados em Valentim Magalhaes (1989), para o qual este é a obra prima de *Fanfarras* (1882).

Outro poema de Teófilo Dias que traz notadamente essa tensão erótica é “Os seios”. Nele, há, também, uma comparação dos desejos sexuais a animais ferozes, no caso, uma serpente. O eu poético a fim de possuir o corpo da mulher amada:

Como serpente arquejante
Se enrosca em fervida areia (DIAS, 1882, p. 06).

Carvalho Júnior possui um poema que se assemelha aos que foram citados acima, intitulado “Antropofagia” (que traz a seguinte epígrafe: “A Fontoura Xavier, poeta socialista”). Nesse seu soneto, o eu lírico, ao deparar-se com “as formas opulentas” da mulher amada, igual a “um bando voraz de lúgubres jumentas”, refervem-lhe, no peito, extintos canibais, a saber:

Mulher! ao ver-te nua, as formas opulentas
Indecisas luzindo à noite, sobre o leito,
Como um bando voraz de lúbricas jumentas,
Instintos canibais refervem-me no peito.

Como a besta feroz a dilatar as ventas
Mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito,
De meu fúlgido olhar às chispas odientas
Envolve-te, e, convulso, ao seio meu t'estreito:

E ao longo de teu corpo elástico, onduloso,
Corpo de cascavel, elétrico, escamoso,
Em toda essa extensão pululam meus desejos,

— Os átomos sutis, — os vermes sensuais,
Cevando a seu talante as fomes bestiais
Nessas carnes febris, — esplêndidos sobejos!
(CARVALHO JÚNIOR, 2007, p. 07).

Outra característica que enxergamos na poética realista era o desejo exacerbado dos poetas no tocante à sinestesia, já observado em Teófilo Dias desde a publicação de *Cantos tropicais* (1878). O poeta maranhense, como Baudelaire, costumava “salientar o gosto e o olfato, e manipular todos os sentidos em constelações raras, como tinha feito desde ‘Olhos azuis’” (CANDIDO, 1989, p. 17). No poema “Voz”, isso torna-se mais claro:

Vibra na tua voz, de um pérfido atrativo,
Um ritmo fatal, dissolvente, impressivo,
Que me acelera o impulso ao sangue impetuoso,
E dócil ao seu timbre elétrico, expressivo,

Meu ouvido o reflete, um frêmito nervoso (DIAS, 1882, p. 07).

Do mesmo modo, notamos em poemas como “O elixir”, “Sulamita” e “Latet Anguis” certo interesse do poeta no que toca ao gosto pelo perfume. O apelo ao perfume também está na poesia de Baudelaire, como no poema “Hymne a la beauté”:

Tu contiens dans ton œil le couchant et l’aurore;
 Tu répands des parfums comme un soir orageux;
 Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
 Qui font le héros lâche et l’enfant courageux
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 20)¹⁷.

Além de “Hymne a la beauté”, observamos outros poemas que compõem *As flores do mal* que trazem claramente essa temática, bem como “Le serpent qui danse” e “Harmonie du soi”. Paulo Henrique Pergher (2020), no artigo *De perfumes acres e sombras volúpias: as flores funestas de Teófilo Dias*, evidencia a presença dos traços baudelairianos na obra do maranhense, observados sobremaneira em poemas que compõem suas *Fanfarras* (1882), precisamente na primeira parte — denominada “Flores Funestas”, em que Machado (1879) afirma ter sido toda ela inspirada em *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, com um total de seis traduções.

Tendo feito uma busca rápida pelo termo perfume nessa obra, vemos que ele marca, de certo modo, o paradoxo da mulher bela e terna que exala perfumes sufocantes — *femme fatale* (PERGHER, 2020). Dentre os poemas que compõem *Fanfarras* e que evidenciam tais dualidades, Pergher cita “Esfinge”, em que percebemos a seguinte antítese — “mulher de alma fatal e acerba ternura” (PERGHER, 2020, p. 05). Conforme diz o pesquisador, “é dos limites entre prazer e dor, do êxtase e do horrendo, que a paixão à *femme fatale* advém em *Esfinge* de Teófilo Dias” (PERGHER, 2020, p. 05). Nessa chave de compreensão, destacamos que tais elementos também são verificados nos poemas “Spleen” e “Le chats”, de Charles Baudelaire.

2.4 Outras características do “verso realista”

Em passagem anterior, chegamos a mencionar o interesse dos realistas por questões sociais e morais. De acordo com Candido (1960, p. 23), “os decênios de 70 e 80 foram inundados de poesia política e humanitária, continuando em parte as tendências da última fase

¹⁷ “Em teus olhos refletos toda a luz diuturna;/ Lanças perfumes como a noite tempestuosa;/ Teus beijos são um filtro e tua boca uma urna/ Que torna o herói covarde e a criança corajosa”, tradução de Ivan Junqueira (2012).

romântica, sobretudo as de Castro Alves” (CANDIDO, 1960, p. 23). A mulher sensual, ativa, sedutora e atraente divide lugar, por vezes, com a mulher doentia. Essa mulher é diferente da “mocinha romântica”, ela é triste, vaga, magra, tem o cabelo lustroso, desfeito e abandonado, “com as pontas de um castanho desmaiado” (ATTA-TROLL, *Diário do Rio de Janeiro*, 1878, p. 01), não dispõe de luxo algum e sofre em decorrência de problemas sociais. O poema de que tratamos é intitulado “Rosa”, de autoria de Alberto de Oliveira, que o assinou com o pseudônimo de Atta-Troll. Esse poema segue contando as agruras da vida de Rosa e, perto do fim, narra a cena de seu encontro com algumas prostitutas” (BORGES; ESTEVES; SCARABELOT, 2021, p. 04), tão “sofridas” quanto Rosa. A imagética desse texto representa o sentimento dos poetas realistas-socialistas, isto é, a luta por igualdade e justiça:

Riam-se bestialmente, sensuais,
 A uma ovação de ditos imorais.
 Lívida, então, tremendo
 Aquele quadro horrendo
 Afigurou-se-lhe um açougue enorme
 Onde a miséria, carniceiro informe,
 A miséria tirana
 Expõe todos os dias
 Postas de carne humana
 (ATTA-TROLL, 1878, p. 01).

No artigo *Na mesa gordurenta das orgias: Alberto de Oliveira, poeta realista?*, vemos outra face do fluminense Alberto de Oliveira. Esteves, Scarabelot e Santos (2022) evidenciam, para além de sua faceta parnasiana comumente conhecida, o lado realista e romântico de sua poética. Para isso, os pesquisadores recorrem a seis poemas inéditos publicados por ele em jornais da época — “O caixeiro”, “Rosa”, “Ignoto deo”, “Às feras”, “Meu ideal” e “Aparições”:

Entre 1877 e 1878, ainda antes da Guerra, Alberto de Oliveira publicou pelo menos seis poemas que acompanham mais ou menos de perto as propostas da nova estética realista: de um lado, “**O Caixeiro**”, “**Rosa**”, assinados como “Atta-Troll”; de outro, “**Ignoto deo**”, “**Às feras**”, “**Meu ideal**” e “**Aparições**”, todos levando o *nom de plume* do poeta. Inéditos em livro, esses poemas revelam uma faceta pouco conhecida de Alberto: nem a do romântico retardatário, nem a do parnasiano impassível, mas a do poeta influenciado pelo Realismo (ESTEVES; SCARABELOT; SANTOS, 2022, p. 04, grifos nossos).

Há que se dizer, contudo, que, embora Alberto de Oliveira tenha publicado textos com temáticas realistas, notamos, em poemas como “Musa romântica”, que esse literato não foi de

todo contrário ao Romantismo, uma vez que chega a proferir críticas ao que chamou “imoral e torpe Realismo” e aos poetas da nova geração — nominada por ele de “filha do pecado”¹⁸.

Segundo escrevem Esteves, Scarabelot e Santos (2022), os poemas mencionados acima, não estão inseridos diretamente na Guerra do Parnaso, já que foram publicados um pouco antes em jornais como *O Mequetrefe*. No entanto, não deixam de ser “reflexo imediato desse momento de crescente tensão entre românticos e realistas, motivo pelo qual devem ser entendidos no contexto da vida literária dos anos 70” (ESTEVES; SCARABELOT; SANTOS, 2022, p. 04). O próprio Alberto de Oliveira, em entrevista concedida a Prudente de Moraes Neto, datada de 08 de março de 1942, fala sobre os motivos pelos quais ele e seus companheiros de geração combateram a “velha musa”:

Foi uma reação inevitável. Os nossos românticos eram modelos de inesgotáveis lacrimeiras. Mal cuidaram da forma e do verso. A reação foi também contra o relaxamento de linguagem que enfeara a poesia da época [...] Como lhe disse, combatemos principalmente **o tom lacrimoso, o pieguismo sentimental** (OLIVEIRA; MORAIS NETO, *A Manhã*, 1942, p. 121, grifos nossos).

No dizer do poeta, teria sido “a lassidão do Romantismo ou a repetição enfadonha de seus temas” (OLIVEIRA; MORAIS NETO, *A Manhã*, 1942, p. 121), ou ainda, a “descurada execução destes” (OLIVEIRA; MORAIS NETO, *A Manhã*, 1942, p. 121), que os levou a combaterem “o tom lacrimoso e o pieguismo sentimental dos românticos”. Em “O caixeiro”, temos mais ou menos a noção dessa proposta realista:

Em frente à venda, suja e gordurosa,
Erguia-se a arrogância do sobrado;
Era a casa elegante e caprichosa,
O lar romantizado
De um doce mimo histérico e doentio;
Era acolá que, em horas de abandono,
Quase mística, aérea,
Como as visões do sono
Dos desditosos líricos cantores,
Toda de branco, ao ar solto o cabelo,
Erguia-se uma pálida Consuelo,
Uma adorada Egéria!
D’ali, d’uma d’aquelas
Alta, Aristocrática janelas,

¹⁸ Passados 40 anos desse episódio, em entrevista concedida a Américo Facó, no ano de 1923, Alberto tenta se justificar, afirmando que, “naqueles primeiros momentos, não foi um entusiasmado defensor do Romantismo, mas um partidário da reação antirromântica” (ESTEVES; SCARABELOT; SANTOS, 2022, p. 04).

Um brando olhar macio,
 Meigo como os amores,
 Descendo, como um'alma iluminada.
 Enchia toda a *toca* aguardentada,
 A casa do Francisco taverneiro.
 Como o povo dizia,
 A senhora, que olhava da sacada,
 Era o amor do estúpido caixeiro
 (ATTA-TROLL, *Diário do Rio de Janeiro*, 1878, p. 01).

“O caixeiro” fala da improvável história de amor de Anselmo (“Imundo e vil caixeiro”) e Consuelo (“Uma adorada Egéria”). Ambientados em espaços totalmente diferentes, o eu lírico nos dá detalhes acerca do padecimento dos dois amantes, sobretudo de Anselmo, obrigado a sepultar seus anseios amorosos sobre o balcão “gorduroso e ensebado” da venda do Francisco taverneiro. De um lado vemos a aristocracia, representada por Consuelo (erguida sobre sua alta janela aristocrática), e do outro, Anselmo, que representa os sujeitos sociais que vivem nas classes menos abastadas da sociedade. Nas palavras de Esteves, Scarabelot e Santos (2022), a “Quase mística, aérea” Consuelo, “De um doce mimo histórico e doentio”, “é a encarnação do ideal romântico — Anselmo o aspira de perto, do outro lado da rua (seu lado ‘realista’), mas embalde: é tragado pelo realismo” (ESTEVES; SCARABELOT; SANTOS, 2022, p. 20).

Dito antes, a partir da publicação de *Cantos tropicais* (com destaque às *Fanfarras*), notamos, em Teófilo Dias, “uma novidade para além da correspondência baudelairiana: o tom de manifesto político parece constituir, junto a um novo gosto pela sensualidade feminina, uma postura lírica e política que se pretende ‘moderna’” (CASEMIRO, 2008, p. 25). Nessa via, vale mencionarmos o poema de Teófilo Dias intitulado “A poesia moderna”, dedicado a Pompílio de Albuquerque, um poema que dialoga, de certa maneira, com “Rosa” e “O caixeiro”. Nele, o eu lírico fala das “lepras sociais minadas surdamente” (DIAS, 1878, p. 146) que assolava “a população, amarelenta e nua” (DIAS, 1878, p. 146) brasileira. No pensar dos realistas, “a natureza (ou a sociedade) deveria ser representada tal e qual aparecia no mundo, a queriam como instrumento moralizador” (BORGES; ESTEVES; SCARABELOT, 2021, p. 06)¹⁹.

Outro poema de Teófilo Dias que também dialoga com “O caixeiro”, é “Soneto de uma moça pobre”, o qual compõe, igualmente, suas *Fanfarras* (1882):

¹⁹ Mesmo que Teófilo Dias passe, a partir da publicação de *Cantos tropicais* (1878) e, conseqüentemente em *Fanfarras* (1882), a demonstrar interesse pelas questões de ordem social e política, no segundo capítulo, veremos com alguns dos críticos que o estudaram (ASSIS, 1882; MAGALHÃES, 1889) que este não foi, exatamente, o ponto central de sua produção. Que o literato maranhense, quando se fala dessas temáticas, parecia ser bem menos espontâneo e natural, sobretudo em se tratando de “Revolta”, segunda parte de *Fanfarras* (1882).

Eu bem sei que tu és o altivo bardo
 Por quem bate meu seio comovido,
 O nobre cavalheiro, por quem ardo,
 Rico de amor, mas de ouro desprovido.

Eu, cautelosa e tímida, se guardo
 Um recato composto e recolhido,
 Se com aspecto frio te acobardo
 O amor afouto, em chamas convertido,

Não é porque não pulse-me apressado
 O sangue à minha mão, presa na tua,
 Quando me sinto trêmula a teu lado;

É que me lembro que, a esperar da lua
 O manto para roupa do noivado,
 Morrerei de pudor, casando... nua (DIAS, 1882, p. 34).

O sujeito de que trata o eu lírico desse soneto, semelhante ao personagem Anselmo, do poema “O caixeiro”, é pobre, não possui ele bens materiais. Além da condição de pobreza, percebe-se que há, nesse poema, uma relação de interesse. Embora a moça (eu poético) ame o rapaz, a questão social interfere na relação amorosa de ambos, o que fica claro na última estrofe.

Para melhor elucidarmos essa tópica, observemos o que diz o eu lírico do soneto “A orgia do século”, de Afonso Celso:

Vai alta a grande orgia: ao lado da Justiça
 Se assenta a corrupção, que aos poucos a embriaga;
 Sorri-lhe o Despotismo aos gritos da Cobiça
 Que o vício sem pudor nos braços seus afaga

No chão dorme o Direito e ébrio se inteiriça,
 cantando coplas vis; a Inspiração divaga;
 e a própria consciência estulta se espreguiça;
 num gesto de bacante as luzes já apaga.

Mas eis que tudo treme: — à luz da nova aurora,
 na porta do bordel, — esplendorosa e santa
 surgia majestosa, estranha aparição!...

Ao vê-la finda a orgia: a Consciência cora,
 alteia-se o Direito, o Brio se levanta,
 e o Crime cai por terra à voz — Revolução!...
 (CELSONO JÚNIOR, *Revista do Rio de Janeiro*, 1877, p. 175-176).

Aqui, é interessante dizermos que, esse ideal de representação pura e fiel da vida e dos dilemas sociais não era, de todo modo, aprovado e benquisto por todos os críticos literários daquela época, o próprio Machado de Assis chega a comentar o assunto em *A nova geração*.

Sílvio Romero (1879), por exemplo, ao falar do Realismo poético, termo que ele acha de péssima escolha, explica que, se “se acredita que com retratos, mais ou menos descarnados, das podridões sociais, achou a última palavra da perfectibilidade, engana-se” (ROMERO, 1879, p. 17). O crítico não se opõe totalmente à concepção poética realista, para ele, “a poesia, o romance, o drama, a literatura toda enfim, deve ser realista” (ROMERO, 1879, p. 16), devem estar em comum diálogo com a natureza, a verdade e a ciência, melhor dizendo, “devem ser um eco fiel da verdade humana” (ROMERO, 1879, p. 17), mas o que de fato incomodava Romero não era a descrição fiel das cenas presentes nos livros dos realistas:

O defeito desta, porém, está em ter-se voltado para certo lado da montanha e supor que dali descortina todo o céu. Sempre que uma fórmula só da realidade, um lado exclusivo dos fatos, pretende impor-se pela verdade toda, temos aí um fenômeno de pouca duração. A natureza reage e o sistema cede. É o que se deu com o romantismo: entendeu que devia chorar demais, e acabou por *ensandecer* (ROMERO, 1879, p. 17, itálico do autor).

Ao ver do crítico, a concepção “poética exagerada” pregada pelos poetas do “falso Realismo” iria levá-los pelo mesmo caminho do Romantismo, em grande medida, com a ideia de “literatura afrodisíaca e erótica”²⁰, que nem era algo totalmente novo (ROMERO, 1879). Na crítica que faz aos realistas, Sílvio Romero (1879, p. 17) afirma que “a boa poesia é aquela que tem uma nota para todas as harmonias humanas. A tristeza, a alegria, a dor, o entusiasmo, o crime, a honra, a virtude, a devassidão, todas as faces da vida humana podem e devem ser vistas”. Logo, para que assim o fosse, ao Realismo seria necessário que interpretasse todas essas faces humanas, o que não era o caso, já que viviam “a rimar fingidos casos eróticos, sem graça e sem elevação, desgostando-nos até das doces ilusões da matéria” (ROMERO, 1879, p. 17).

Dito isto, passemos, então, para o segundo capítulo do nosso estudo, aquele em que apresentaremos informações sobre o Parnasianismo e a tríade parnasiana: Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac, bem como acerca da recepção crítica de Teófilo Dias nos manuais de história da literatura brasileira (ROMERO, 1905; CARVALHO, 1937; CARPEAUX, 1951; etc.) e na imprensa literária enquanto “poeta parnasiano”, precisamente durante os anos 80 do século XIX.

²⁰ Antonio Candido (1989, p. 15) comenta que esse erotismo era usado em outro plano, isto é, no sadismo.

3 TEÓFILO DIAS E A TRÍADE PARNASIANA

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

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

*Por isso, corre, por servir-me,
Sobre o papel
A pena, como em prata firme
Corre o cinzel
(BILAC, 1902, p. 11-12)*

O Parnasianismo, dizem os críticos e estudiosos da literatura brasileira (STEGAGNO-PICCHIO, 2004; BANDEIRA, 1951), surgiu na França, em meados da segunda metade do século XIX, ao que parece, em decorrência da publicação de uma coletânea poética intitulada *Le Parnasse Contemporain*. No Brasil, os ideais e pressupostos parnasianos teriam sido disseminados por Artur de Oliveira, que era próximo de Leconte de Lisle, Catulle Mendès e Villiers de l'Isle-Adam. O intelectual brasileiro, que viveu um período em Paris, demonstrava grande apreço pelo que pregavam os mestres parnasianos franceses. Voltando ao Brasil, Artur de Oliveira se juntou aos poetas que compunham a Batalha do Parnaso — Teófilo Dias, Artur Azevedo, Fontoura Xavier, Valentim Magalhães, Alberto de Oliveira, Carvalho Júnior, etc.

Correndo grande perigo de simplificação e/ou minimização do que tenha sido o Parnasianismo, seja ele francês ou brasileiro, nos atrevemos a organizar e mapear algumas linhas de força que regem esse movimento no Brasil, conforme propõe Luís Augusto Fischer (2003), no livro *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. O crítico argumenta que “descrever um período histórico tão rico como a segunda metade do século XIX brasileiro é uma tarefa fascinante que guarda o terrível perigo da simplificação ou da minimização do complexo de forças atuantes” (FISCHER, 2003, p. 42). Contudo, para que isso ocorra de forma eficiente, é necessário que sejam priorizadas linhas de forças (FISCHER, 2003). Logo, o que buscaremos fazer, nesse segundo capítulo, não é uma espécie de reprodução direta do que “convencionalmente” apresentam os manuais de história literária e antologias poéticas brasileiras sobre o Parnasianismo e seus representantes “genuínos” (Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac), com os seus rótulos e definições superficiais.

Conforme salienta Péricles Eugênio (1967), “a história da poesia, para poder mostrar-se efetivamente proveitosa, tem de levar em conta não tanto rótulos que se dão à poesia em determinado período, não tanto o que os poetas pretendem ou dizem fazer, mas aquilo que efetivamente fazem” (RAMOS, 1967, p. 11). Isto é, o que importa, de verdade, é o estilo, os traços estilísticos dos poetas, os quais são capazes de reuni-los numa mesma “corrente literária”. Assim sendo, a nossa ideia, para este capítulo, é mostrar como se deu a recepção crítica de Teófilo Dias enquanto poeta parnasiano nos manuais de história literária (ROMERO, 1905; CARVALHO, 1937; CARPEAUX, 1951). Para isso, utilizaremos, como elementos comparativos, a produção literária de poetas denominados parnasianos típicos: Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia. Além do mais, também recorreremos aos periódicos, fonte primária de informação, a fim de sabermos o que foi dito, à época, a respeito de Teófilo Dias e suas *Fanfarras* (1882), bem como sua possível relação com o Parnasianismo.

3.1 Notas iniciais: o Parnasianismo no Brasil

Mesmo que tenhamos mencionado anteriormente que o escritor e dramaturgo Artur de Oliveira foi o disseminador dos ideais e postulados parnasianos no Brasil, há que se dizer que existem convergências e divergências quanto ao verdadeiro responsável pela introdução desse movimento por aqui, Bandeira (1951) e Bosi (2017) afirmam que teria sido Teófilo Dias o responsável, ao publicar sua obra *Fanfarras* (1882). Por outro lado, Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967) e Sânzio de Azevedo (2006) asseguram que o Parnasianismo foi inaugurado por Alberto de Oliveira quando publicou *Canções românticas* (1878), “livro que, apesar do título, tem poemas bem trabalhados e com alusões à Mitologia Clássica” (AZEVEDO, 2006, p. 07).

Manuel Bandeira (1951), que realizou uma busca minuciosa em jornais e revistas entre as décadas 70 e 90 do século XIX, diz não haver nenhuma alusão ao termo Parnasianismo antes da Batalha do Parnaso, nem mesmo Machado de Assis chega a mencioná-lo em seu artigo sobre a nova geração. Esse termo, informa o estudioso, só vai aparecer na cena literária brasileira a partir de 1886, quando Alfredo de Sousa escreve, no jornal *A Semana*, uma nota crítica sobre o livro *Canções da Aurora* (1886), publicado por Francisco Lins e prefaciado pelo também poeta Randolpho Fabrino (BANDEIRA, 1951)²¹. Nesse artigo, Alfredo de Sousa faz o seguinte comentário:

²¹ Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967), em sua antologia *Poesias Parnasianas*, também se baseia nesse levantamento feito por Manuel Bandeira (1951), ou melhor, o de que não se tem registro do termo Parnasianismo antes de 1886. Falava-se, com frequência, em “Parnaso”, mas sem haver qualquer relação com a Batalha do

Os românticos não suportam e seus filhos diletos — os parnasianos — porque não os entendem. Coitados! pensam que a alma do verso é só o sentimento e a lágrima, e não falam, porque não ouvem com certeza da música, da rima, da harmonia do metro, da variação das vogais, da escolha dos vocábulos, de tudo enfim que seria longo dizer e que, dando ao verso som, forma, movimento, cor, vida real, mais que humana, cria essa coisa inefável e sublime que se chama — Poesia (SOUSA, *A Semana*, 1886, p. 45).

Outro que também menciona o termo “parnasiano”, é Filinto de Almeida, em publicação feita n’*A Semana*, no dia 03 de janeiro de 1886. No seu artigo, assinalado sob o pseudônimo de Chico Férula e cujo assunto primeiro é *Sonetos e Rimas*, ele escreve: “Luiz Guimarães não é o mais parnasiano de todos os líricos brasileiros²² (...) Não há entre nós nenhum poeta parnasiano na acepção que os franceses dão a esta palavra” (ALMEIDA, *A Semana*, 1886, p. 11).

Feita uma pesquisa na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>) pelo termo “Parnasianismo”, encontramos, na *Gazeta da Tarde*, um artigo datado de 06 de julho de 1881, que trazia a seguinte informação:

PARNASO²³ DA PAULICEIA

[...]

Abriremos amanhã uma seção com este título, destinada à publicação de poesia dos melhores poetas de S. Paulo. É redator desta seção especial o talentoso Valentim Magalhães. A ideia é igualmente sua. Entre os colaboradores figuram os nomes de **Teófilo Dias, Assis Brasil, Fontoura Xavier, Augusto Lima, Raimundo Correia, Luiz Murat, Randolpho Fabrino** e outros. Está feita o *reclame* (ANÔNIMO, *Gazeta da Tarde*, 1881, p. 02, grifos nossos).

Dias depois, precisamente em 15 de julho de 1881, Raimundo Correia publicou o poema “Samba”, dedicado a Gaspar da Silva. Nele, o eu lírico fala alegremente do aparecimento daquilo que ele chama “musa paulista”, surgida através dos esforços dos poetas que grifamos acima, a saber:

I

A musa paulista acede

Parnaso, pelo menos como sugere Manuel Bandeira (1951). Entretanto, ao contrário do que fizera Bandeira (1951), e mesmo Péricles Eugênio (1967), Sílvio Romero, em estudo que fez sobre Valentim Magalhães, no ano 1884, já fala em “parnasiano”. Faz o mesmo em seus *Estudos de literatura contemporânea*, publicado em 1885.

²² Filinto de Almeida diz isso para rebater o que dissera Eduardo Salamonde a respeito de Luiz Guimarães, para o qual era o mais parnasiano dentre todos os poetas brasileiros que, naquela época, assim eram denominados.

²³ Embora o termo “parnaso” nos lembre, de imediato, Parnasianismo, achamos que, na ocasião, ele foi empregado para denotar mais o seu sentido antigo, que quer dizer coletânea de poetas e de poemas, como os vários “parnasos brasileiros” (além daqueles, anteriores, em outras línguas), como o de Januário da Cunha Barbosa.

Ao reclamo do Fontoura.
 Fontoura versos lhe pede,
 E a musa paulista acede.
 Descanta a boemia, vede!
 Vede a balbúrdia que estoura!
 A musa paulista acede
 Ao reclamo do Fontoura.

II

Não tem regente esta orquestra!
 Não há Mesquitas em pagode!
 Fora com a musa maestra!
 Não tem regente esta orquestra!
 Qualquer das musas é destra!
 Em ditirambos e em odes!
 Não tem regente esta orquestra!
 Não há Mesquitas em pagode!

III

O Gaspar que se apresenta
 Não vejo quem não saúde!
 O Parnaso cumprimenta
 O Gaspar que se apresenta;
 Urrah! O fandanga rebenta!
 Viva o Fabrino o alaúde!
 O Gaspar que se apresenta
 Não vejo quem não saúde!

IV

Não vejo quem se escapula
 Do samba do triolé;
 Se o Dias entra na *chula*
 Não vejo quem se escapula
 Como uma bomba, este pula
 Nos versos em trio, olé!
 Não vejo quem se escapula
 Do samba do triolé;
 [...] (CORREIA, *Gazeta da Tarde*, 1881, p. 03).

A forma fixa de poema utilizada pelo autor é o triolé (triolé simples), que são aqueles poemas compostos por estrofes de oito versos e por oitos sílabas poéticas (oitavas/octossílabos), havendo ainda a repetição de versos (o quarto e o sétimo são idênticos ao primeiro verso, bem como o oitavo ao segundo, isto é, a rima segue o seguinte padrão: ABaAabAB). Aqui, importa informarmos que, Péricles Eugênio (1989), em *Introdução ao parnasianismo brasileiro*, comenta que com o surgimento e disseminação do Parnasianismo, vemos a retomada de formas fixas como, por exemplo, o triolé, o rondó, o rondel, o pantum e o soneto (RAMOS, 1989).

O próprio Valentim Magalhães (1881) publicou um poema intitulado “Meia dúzia de triolés”, dedicado a um dos principais representantes do Parnasianismo francês, Théodore de

Banville, poeta muito estimado pela técnica de seus versos e que foi, assim como outros, o responsável pelo retorno de formas fixas antes negligenciadas pelos românticos, dentre as quais, o soneto e a balada. Vejamos o que diz o eu lírico de “Meia dúzia de triolés”:

I

Nas tuas mãos pequeninas
 Durmo, ao calor dos seios...
 Há sonolências divinas
 Nas tuas mãos pequeninas
 Macias, pálidas, finas,
 Bordam sonhos, devaneios...
 Nas tuas mãos pequeninas
 Durmo, ao calor dos seios...

II

Vem sentar-te em meus joelhos,
 E devorem-me esses lábios!
 Morde-me em beijos vermelhos
 Vem sentar-te em meus joelhos,
 Ao Diabo os livros velhos,
 Compreende-os, códigos, sábios!
 Vem sentar-te em meus joelhos,
 E devorem-me esses lábios!

III

São como pombos trocazes
 Teus beijos imaculados.
 Teus beijos quentes, vorazes
 São como pombos trocazes
 Quando teus lábios desfazes,
 Nos meus lábios inflamados,
 São como pombos trocazes
 Teus beijos imaculados.

IV

As cantigas que tu cantas,
 Fogem às mágoas antigas,
 São tão alegres e tantas,
 As cantigas que tu cantas,
 Minhas tristezas espantas
 Com tuas velhas cantigas...
 As cantigas que tu cantas,
 Fogem às mágoas antigas
 (MAGALHÃES, *Gazeta da Tarde*, 1881, p. 02).

Na mesma edição em que saiu o poema “Samba”, de Raimundo Correia, Valentim Magalhães publicou uma nota crítica sobre o poeta Augusto de Lima, em que ressalta:

Este nome, desconhecido talvez para a maioria dos leitores, é o de um bom poeta. Deve orgulhar-se nele a província de Minas, cujo maior poeta, outrora tão ardido e fecundo, hoje se esteriliza numa apatia mórbida de onde só rebentam monótonas cantilenas em honra do Cesar [...] Despido de cegueiras escolásticas e de programas preestabelecidos, ele se desbotoa à luz da inspiração em plena Arte, como uma magnólia opulenta em plena Natureza. Sente o que canta, e somente canta, quando, e o que sente; por isso há de ser um grande artista e um grande poeta. Tem a precisa força para resistir aos Mestres, que lê e adora; segue-lhes os conselhos, mas não lhes plagia as belezas nem *macaqueia* as extravagâncias e transbordamentos geniais (MAGALHÃES, *Gazeta da Tarde*, 1881, p. 03).

Valentim Magalhães, o qual provavelmente está se referindo ao “malsinado Romantismo”, diz que os versos de Augusto de Lima já esboçavam certo “tom de inovação”, pelo menos no tocante ao que chama “cegueiras escolásticas de programas preestabelecidos”.

Ademais, do mesmo modo que fizemos as pesquisas nos periódicos acerca do Parnasianismo, se se fizer uma busca por esse termo em alguns manuais de história literária brasileira, assim como em antologias poéticas parnasianas e trabalhos de cunho acadêmico-científico disponíveis na internet, sem dificuldade alguma, encontrar-se-á menção e/ou referência à “impassividade da poesia parnasiana”, como acontece com Francisca Júlia da Silva, da qual Péricles Eugênio diz ser “considerada a mais vigorosa representante de concepção plástica e objetiva do parnasianismo na história de nossa poesia” (RAMOS, 1989, p. 228).

Todavia, existem controvérsias quanto à atribuição desse rótulo aos parnasianos. Alfredo Bosi (2017, p. 234, itálicos do autor) afirma que: “na origem, a poesia que se seguiu à dos românticos tendeu a diferenciar o momento emotivo pelo registro mais atento das sensações e das impressões, deslocando assim a tônica dos *sentimentos vagos para a visão do real*”. E, no que toca ao aspecto da impassibilidade e impessoalidade parnasiana, o crítico as denomina “fetiche dos realistas e parnasianos”. Ele comenta que tais ideias consistiram numa interpretação errônea da obra de Charles Baudelaire, já que esse poeta “falava em ‘moral das coisas’, o que não significava impessoalidade, mas objetividade” (BOSI, 2017, p. 234).

Antes mesmo de Alfredo Bosi (2017), Manuel Bandeira (1951) chegou a pontuar esse “suposto equívoco”, o qual é frequentemente associado à poética parnasiana:

A etiqueta de “parnasiano” suscitou controvérsias desde os primeiros momentos, não só aqui como também em França. Os poetas que chamamos parnasianos não se ajustam ao conceito de impassibilidade com que se definiu o vocábulo. O que eles combatiam, era, como disse Leconte de Liste no discurso de recepção na Academia Francesa, “o uso profissional e imoderado das lágrimas”, que “ofende o pudor dos sentimentos mais sagrados (BANDEIRA, 1951, p. 17).

No entanto, esses juízos não se restringem apenas aos críticos, os próprios poetas “parnasianos” falavam do assunto, como fez Alberto de Oliveira. Na entrevista concedida a Prudente de Moraes Neto (1942), Alberto afirma não ter havido Parnasianismo no Brasil, pelo menos nos moldes do Parnasianismo francês, semelhante ao que escreveu Filinto de Almeida (1886) sobre Luiz Guimarães Júnior e seus *Sonetos e rimas* (1880), em artigo publicado no periódico *A Semana*, como informamos anteriormente. Ao tratar especificamente do tema “impassibilidade²⁴”, o poeta diz que “o parnasianismo aqui nunca pregou a impassibilidade; combateu a pieguice, não o lirismo. Mesmo porque ninguém pode escrever sem coração” (OLIVEIRA; MORAIS NETO, *A Manhã*, 1942, p. 122). A prova de que o literato em questão e os demais poetas parnasianos não eram aversos ao sentimentalismo, é a sua obra *Versos e rimas* (1895), para qual, em prefácio, Araripe Júnior (1900) tece muitos elogios ao poeta²⁵.

Alberto de Oliveira, nessa sua entrevista para Prudente de Moraes Neto, pontua os tópicos centrais do Parnasianismo, como ele entendia o fazer poético, além de argumentar sobre o que aquela nova leva de poetas combatia no “tedioso e malsinado Romantismo”. A primeira pergunta feita por Prudente de Moraes Neto diz respeito ao surgimento do Parnasianismo nas letras brasileiras — como resposta, Alberto destacou que “o chamado parnasianismo saiu das largas algibeiras das calças inglesas de Artur de Oliveira” (OLIVEIRA; MORAIS NETO, *A Manhã*, 1942, p. 122). Para afinar ainda mais essas informações, vejamos o que ele pensava sobre seu companheiro Artur de Oliveira e sua proximidade com os poetas parnasianos franceses:

O Artur lia Gautier, Banville, Sully-Prudhomme, Baudelaire e empolgava-nos com o seu entusiasmo. Passara muito tempo na Europa e tivera relações pessoais com todos esses poetas. Certa vez, em Paris, bateu à porta de Victor Hugo. Havia reunião e estavam lá entre outros Gérard Nerval e Gustave Doré. O porteiro impediu-lhe a entrada perguntando quem era e o que queria. “– Sou um filho da livre América!” respondeu o Artur com aquela sua voz sonora. Hugo apareceu então a uma janela para saber o motivo da discussão e o Artur

²⁴ Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967), em crítica ao poeta Vicente de Carvalho sobre o fato de ele ter dito que a poetisa Francisca Júlia foi a representante mais fiel do Parnasianismo no Brasil, diz que “esse tipo de Parnasianismo, o da impassibilidade, o da estatuária, foi sempre negado pelos mais representativos poetas brasileiros da corrente” (RAMOS, 1967, p. 23), o caso de Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, por exemplo.

²⁵ Dentre as análises críticas feitas por Araripe Júnior a respeito de *Versos e rimas*, o lirismo e o tom sensual observados nos poemas são justamente os pontos assinalados por ele. Esse crítico ressalta que Alberto de Oliveira foi um dos nossos melhores líricos, “sua musa distingue-se por alguma coisa que nos outros não se assinala de modo tão pronunciado: a ternura, unida ao mais vivo entusiasmo erótico” (*Apud* OLIVEIRA, 1900, p. 205). No dizer de Araripe Júnior, o autor de *Versos e rimas* possui um gênio doce, brando, terno, “a sua Julieta não é descendente dos Montechi; mas nem por isso ele, o poeta incorruptível, deixa de atirar-lhe perenemente a frase de Romeu: — thy gracious self. Which is the god of my idotatry” (ARARIPE JÚNIOR *apud* OLIVEIRA, 1900, p. 219). Para justificar a presença do erotismo nessa obra, o crítico utiliza-se do poema “A camisa de Olga”.

saudou-o recitando um poema das “Contemplações” (OLIVEIRA; MORAIS NETO, *A Manhã*, 1942, p. 122).

A aproximação de Artur de Oliveira e os poetas franceses era tão perceptível, que Alberto de Oliveira comenta que Théophile Gautier o chamava “père de la foudre”. No dizer do poeta parnasiano, Artur de Oliveira era do tipo “impetuoso e amigo das frases surpreendentes” (OLIVEIRA; MORAIS NETO, *A Manhã*, 1942, p. 122). Quando Prudente de Moraes pergunta se ele e os colegas da nova geração haviam combatido o Romantismo, sua resposta é simples e direta — “Combatemos”!. Segundo escreve Alberto, além da “frouxidão da forma²⁶”, eles não eram favoráveis ao “relaxamento de linguagem que enfeara a poesia da época, tornando-a cheia de cacofonias, redundâncias, galicismos e solecismos, imperfeições do verso de que há exemplos mesmo em Gonçalves Dias, o mais correto de todos” (OLIVEIRA; MORAIS NETO, *A Manhã*, 1942, p. 122). Do mesmo modo, tais poetas também eram contrários ao que denominaram “tom lacrimoso e pieguismo sentimental” da poesia feita pelos literatos românticos (OLIVEIRA; MORAIS NETO, *A Manhã*, 1942). Além disso, Alberto de Oliveira fala do interesse dos parnasianos no que toca à representação da natureza na poesia.

Dito isto, de maneira semelhante ao que fizeram os periódicos mencionados nesta seção (*Jornal da Tarde*, *Gazeta da Tarde* e *A Semana*), a revista maranhense *Pacotilha*, em *A poesia brasileira contemporânea*, apresenta nota crítica (assinada por um autor anônimo), sobre o Parnasianismo e alguns de seus supostos representantes. Divergindo do que propõe a maioria dos críticos e estudiosos da nossa literatura (ASSIS, 1879; BANDEIRA, 1951; RAMOS, 1967; STEGAGNO-PICCHIO, 2004; BOSI, 2017; etc.), o autor responsável pelo artigo publicado na *Pacotilha* considera Fontoura Xavier o nosso maior representante do Parnasianismo no Brasil. Diz ele que o Parnasianismo pode ser entendido da seguinte maneira:

A escola parnasiana é a idolatria da forma em detrimento da emoção estética, é a impassibilidade olímpica da estatuária helênica em vez do impressionismo naturalista. Não é a forma inchada e campanuda da antiga retórica espetaculosa e banal, mas a correção minuciosa, o cinzelamento sutil e paciente. Um trabalho de *bijouterie* eis o que é o verso *parnasiano*, que procura estringir um poema nos quatorze versos de um soneto frio e correto. É um transviamento do lirismo; por isso devem ser enquadrado neste capítulo

²⁶ Em *Carta-aberta dirigida a Alberto de Oliveira*, datada de 20 de abril de 1925, e publicada na *Revista Estética*, Mário de Andrade tece duras críticas a Alberto de Oliveira e aos demais parnasianos, a exemplo de Olavo Bilac. O modernista critica justamente a “frouxidão e o desleixo formal” assinalados pelos parnasianos no tocante ao verso dos românticos. Para ele, os poetas parnasianos só estavam interessados em suas vaidades, preocupavam-se, apenas, em fazer versos, não se importavam nem um pouco com as ideias e o esclarecimento.

geral todas as produções que receberam a influência diretriz do Comte de l'Isle e consócios (ANÔNIMO, *Pacotilha*, 1883, p. 02, grifos do autor)²⁷.

Deixando de lado os rótulos e definições, o que nos interessa, nesse comentário, é o fato desse crítico considerar Teófilo Dias um dos nossos representantes do Parnasianismo. Segundo informa ele, “apesar do meio adverso em que educou o seu talento, e apesar da ação que sobre seu talento exerceu a escola chamada em França dos parnasianos” (ANÔNIMO, *Pacotilha*, 1883, p. 02), Teófilo (poeta impecável e admirável) possui um tom lírico no estilo.

Assim sendo, na próxima seção, veremos como ocorreu a recepção crítica de Teófilo Dias e de seus companheiros de geração Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac nos manuais de história da literatura brasileira, precisamente em Sílvio Romero (1905), Ronald de Carvalho (1937) e Otto Maria Carpeaux (1951). A nossa ideia é perceber e/ou entender os motivos pelos quais esses críticos e estudiosos consideram Teófilo um poeta parnasiano.

3.2 “A áurea quadriga parnasiana”!

Como mencionamos acima, nesta seção, demonstraremos como os críticos Sílvio Romero (1905), Ronald de Carvalho (1937) e Otto Maria Carpeaux (1951) classificam a produção poética de Teófilo Dias, para os quais seria o maranhense um poeta parnasiano.

No livro *Evolução do lirismo brasileiro*, Sílvio Romero (1905) compara Teófilo Dias aos principais parnasianos, — Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia —, tais poetas formariam o que ele nominou de “áurea quadriga parnasiana”. Segundo argumenta o crítico, no que toca à escola realístico-socialista, podemos dizer que esta “foi uma verdadeira transição para o parnasianismo. Quase todos os poetas deste último sistema, antes de se dedicarem ao culto exagerado da forma, tinham vibrado o alaúde revolucionário, ou tinham pedido aos processos da pura observação as inspirações para seus quadros” (ROMERO, 1905, p. 169). Ao ver de Romero, diferenciar inteiramente Teófilo Dias de seus companheiros Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia não era uma tarefa muito fácil, uma vez que eles apresentavam estilo de escrita parecido, o que não acontecia com os poetas românticos:

Na escola romântica as grandes individualidades guardavam maior distância de umas e outras. Basta ler uma página de Álvares de Azevedo e de Gonçalves

²⁷ Assim como fizera Sílvio Romero (1884; 1885), o autor dessa nota crítica já fala em “escola parnasiana” antes mesmo de 1886, o que coloca em xeque a tese defendida por Manuel Bandeira (1951) e Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967), a de que esse termo só vai aparecer na cena literária brasileira precisamente no ano de 1886.

Dias para nunca mais se poder confundir um com outro. Já não é inteiramente assim entre os parnasianos; e a razão é que aqueles se distinguiam pelas ideias, pela concepção que tinham do mundo e da humanidade. Estes, não fazendo caso senão quase puramente da forma, levaram-na a um supremo apuro em que ela, por assim dizer, se cristaliza, toma feições uniformes e acaba por constituir-se um *cânon* imutável dentro do qual têm de se mover as inspirações dos poetas (ROMERO, 1905, p. 171, itálico do autor).

Tendo em vista a impossibilidade de fazer um estudo minucioso da produção de todos os poetas que fizeram parte do Parnasianismo, isto é, cujas obras apresentassem as características desse movimento literário, Romero (1905, p. 169) analisa brevemente as obras daqueles que ele considera os “quatro dos maiores poetas do Brasil nas duas últimas décadas do século XIX”, a saber: Raimundo Correia, Teófilo Dias, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac.

Raimundo Correia foi o primeiro a ser analisado. Para Romero, se comparada sua poesia com a dos três colegas destacados, ele se revela “a alma mais seleta, mais distinta e mais verdadeiramente sentida²⁸” (ROMERO, 1905, p. 171). Nas palavras do crítico, não verificamos, nos versos de Correia, “más paixões, afetos grosseiros, ou sequer duvidosos, senão grandes e nobres efusões de um espírito de elite. Tem mais sentimento do que imaginação; mais coração do que faculdade criadora; mais ternura e graciosidade do que força” (ROMERO, 1905, p. 171).

Como exemplos de tais juízos críticos, Romero (1905) elenca alguns dos poemas do maranhense, dentre eles, o soneto “A saudade”, que compõe sua obra *Versos e versões* (1887)²⁹:

AQUI outr’ora retumbaram hinos;
Muito coche real n’estas calçadas
E n’estas praças, hoje abandonadas,
Rodou por entre os ouropéis mais finos;

Arcos de flores, fachos purpurinos,
Trons festivos, bandeiras desfraldadas,
Girândolas, clarins, atropeladas
Legiões de povo, bimbalar de sinos...

Tudo passou. Mas d’essas arcarias
Negras, e d’esses torreões medonhos,
Alguém se assenta sobre as pedras frias;

E, em torno, os olhos úmidos, tristonhos,
Espraia, e chora, como Jeremias,

²⁸ Ronald de Carvalho (1937, p. 326) argumenta que as “tendências à meditação e seu entranhado amor aos problemas íntimos da consciência”, fizeram com que Raimundo Correia ficasse mais próximo do que ele chamou de “*anima rerum*”, até mais que os seus companheiros de escola Alberto de Oliveira e Olavo Bilac.

²⁹ Embora tenha sido publicada somente em 1887, *Versos e versões* reúne poemas que foram elaborados entre os anos 1883 e 1886.

Sobre a Jerusalém de tantos sonhos!...
(CORREIA, 1887, p. 71-72).

A musa apresentada por Raimundo Correia em sua poesia é diferente das demais, informa Romero (1905). Embora tenha ela vivido em tempos difíceis, é “meiga, discreta e contemplativa”. A seu ver, a poesia do maranhense, assim como a de seus companheiros, alcançou um “grau de perfeição que difícil se torna fazer preferência desta ou daquela de suas produções” (ROMERO, 1905, p. 172). Um exemplo dessa perfeição formal, é o soneto “Mal secreto”:

Se a cólera que espuma, a dor que mora
N’alma e destrói cada ilusão que nasce,
Tudo o que punge, tudo o que devora
O coração, no rosto se estampasse;

Se se pudesse, o espírito que chora
Ver, através da máscara da face,
Quanta gente, talvez, que inveja agora
Nos causa, então piedade nos causasse!

Quanta gente que ri, talvez, consigo
Guarda um atroz, recôndito inimigo,
Como invisível chaga cancerosa!

Quanta gente que ri, talvez existe,
Cuja ventura única consiste,
Em parecer aos outros venturosa!
(CORREIA, 1922, p. 172).

No dizer de Romero (1905), os versos acima evidenciam a excelência da poesia do poeta ludovicense, tanto do ponto de vista formal quanto do conteúdo. “Mal secreto” nos revela o lirismo em Raimundo Correia, o que o crítico chama de “o romantismo na melhor acepção, depurado na essência e rejuvenescido na estrutura da métrica” (ROMERO, 1905, p. 173).

Para finalizar a sua análise da poesia de Raimundo Correia, Sílvio Romero (1905) menciona “As pombas”, que é considerado por ele como um dos melhores poemas de Correia, tanto é que esse poema rendeu ao literato o título de “O poeta das pombas³⁰”:

Vai-se a primeira pomba despertada...

³⁰ Esse juízo crítico foi feito por João da Camara (1922), em prefácio que fez para *Poesias – 4ª série*, de Raimundo Correia, livro este que consiste na reunião de poemas que compõem as obras *Sinfonias* (1883), *Versos e Versões* (1887) e *Aleluias* (1891).

Vai-se outra mais... mais outra...enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia, sanguínea e fresca, a madrugada
(CORREIA, 1922, p. 14).

Como fez com os dois sonetos antes apresentados, o crítico sergipano tece notáveis comentários acerca de “As pombas”. Ele fala da possível influência de Heine e Goethe sobre o mesmo, no caso específico do primeiro poeta, pelo lirismo; e do segundo, pela perfeição formal dos versos (ROMERO, 1905). Para Romero (1905), outros aspectos da poesia de Correia que também chamam muito a atenção são as produções políticas e humorísticas, embora o crítico não tenha se aprofundado em tais assuntos, já que estes demandariam mais tempo de estudo.

Outro homem de letras que faz boas críticas à obra de Raimundo Correia (e não somente à dele, mas também às dos poetas Teófilo Dias, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac), é Ronald de Carvalho (1937), no livro *Pequena história da literatura brasileira*. Em sua análise sobre a produção literária de Correia, o crítico afirma que nela encontraremos elementos como cólera, amizade, ódio, ciúme, terror, hipocrisia, ilusão humana, “aquilo que está mais no fundo do nosso coração, como uma floração de rainúnculos em um tanque de água parada, a dúvida e o tédio, a inocência e a crueldade (CARVALHO, 1937, p. 326). Além dessas qualidades, Ronald de Carvalho afirma que:

Sobram-lhe outras excelências que hão as do filósofo, as do indagador sempre atento às misérias do nosso ser interior. Raimundo é um pintor admirável da nossa paisagem, um esquisito impressionista, que reflete, com um sentimento delicioso, a sombra e a luz da terra brasileira. Além do mais, é um aristocrata, tem refinamentos preciosos, é fidalgo como Gautier, e fantasista como Baudelaire (CARVALHO, 1937, p. 326).

Dentre os poemas do maranhense, nos quais podemos verificar esses elementos de construção poética, Ronald de Carvalho (1937) destaca “Noites de inverno”. Nos versos que o compõe, argumenta o crítico, percebemos “um ambiente morno de volúpia estranha e requintada, que lembra a pedraria dos *Emaux et Camées*” (CARVALHO, 1937, p. 326). Além do mais, notamos, ainda, um poeta que, à maneira de Claude Monet, é capaz de transformar “uma cena trivial, em um delicioso medalhão cheio de graça na sua simplicidade, cheio de encanto na sua frescura transparente e comunicativa” (CARVALHO, 1937, p. 327). Sendo assim, observemos o que diz o eu lírico de “Noites de inverno”, de Raimundo Correia:

Enquanto a chuva cai, grossa e torrencial,
Lá fora; e enquanto, ó bela!
A lufada glacial
Tamborila a bater nos vidros da janela;

Dentro, esse áureo torçal
Do cabelo que, rico, em ondas se encapela,
Deslaça; e o alvor ideal
Do teu corpo à avidez do meu olhar revela;
Porque, à avidez do olhar
Do amante, é grato, ao menos,
Dessas noites no longo e monótono curso,

— Claro como o luar —
Ver um busto de Vênus
Surgir nu entre as lãs e dentre as peles de urso
(CORREIA, 1922, p. 99-100).

Como colocamos acima, Sílvio Romero (1905) relata que existe em Raimundo Correia mais sentimento do que imaginação e força. Todavia, esse juízo crítico feito por Romero é questionado por Ronald de Carvalho, para o qual “essa mesma graciosidade peculiar aos seus versos é uma prova da energia interior de quem os escreveu” (CARVALHO, 1937, p. 330).

O poeta e crítico Ronald de Carvalho (1937) diz que Raimundo Correia se igualaria ao poeta e filósofo romano Tito Lucrécio, já que, de maneira semelhante a ele, o maranhense “punha na orla da sua taça de amargo absinto um pouco de mel enganador. Daí essa interpretação errônea sobre a sua obra cheia de profundidade e elegância, onde estão reunidos o asceticismo de Metastásio e o artificialismo de Gautier” (CARVALHO, 1937, p. 330).

O segundo poeta estudado por Sílvio Romero (1905) é justamente Teófilo Dias. Conforme escreve o crítico sergipano, Teófilo, semelhante a Raimundo Correia, destaca-se pelo culto à forma. Além do cuidado formal, existem, entre esses dois homens de letras:

Muitos pontos de contato, o que se explica pela confissão do mesmo credo literário e pela natural convivência mantida entre ambos nos bancos acadêmicos em S. Paulo, onde foram colegas. Em Teófilo há porventura mais colorido e mais profusões líricas; há, talvez, mais calor nas inspirações amorosas e mais audácias nas políticas e sociais. Raimundo o excede na elevação das ideias, na variedade dos pensamentos, num quer que seja de serenidade olímpica, que só se encontra nos grandes gênios da arte (ROMERO, 1905, p. 174-175).

Ao comparar Teófilo Dias com Raimundo Correia, Romero não omite o que talvez seria certa extravagância da sua parte. Como propõe o crítico, “se não fosse uma extravagância, nós

diríamos que em Raimundo há algum raio do gênio lírico de Goethe e em Teófilo Dias alguma nota dos ardores de Schiller” (ROMERO, 1905, p. 175). Sílvio Romero (1905) acrescenta que o autor de *Cantos tropicais* (1878) e das *Fanfarras* (1882) é notadamente mais imaginativo (dotado de criatividade) do que o seu “amigo e êmulo” Raimundo Correia. Com o intuito de justificar esse juízo crítico aos seus leitores, Romero recorre ao poema “A matilha”, o qual, como apontamos no capítulo anterior, chega a ser considerado por ele como “uma das páginas superiores do lirismo universal” (ROMERO, 1905, p. 176). De acordo com o que propõe Sílvio Romero (1905), em “A matilha”, temos o melhor de Teófilo Dias, pois, do mesmo modo que verificamos o lado “ardente e sensual” do poeta, também notamos o seu lado “doce e meigo”. Para esse poeta crítico, isso explica a excelência da lírica brasileira, entendida como:

Uma das mais completas e perfeitas que existem. Desde os tempos do romantismo até as últimas escolas temos produzido no gênero certamente algumas das mais belas peças da poesia universal. O lirismo, e só ele, tem sido o nosso forte em literatura. E Teófilo Dias é aí um dos pontífices magnos. Ouçamos-lhe umas notas humanas, sociais (ROMERO, 1905, p. 177).

Outro poema de Teófilo Dias mencionado por Sílvio Romero (1905) é “Procelárias”. Segundo escreve ele, nesse poema, verificamos “o mesmo poeta imaginoso, fluente, abundante, corretíssimo” (ROMERO, 1905, p. 177) que é visto em “A matilha”. Além do mais, a partir dele, podemos atestar também a maturidade de ideias e pensamentos do caxiense:

[...]

Mas, renascendo a calma e repontando o dia,
Na deserta amplidão das vagas solitárias,
Té onde alcança o olhar, já não há procelárias,
Assim veem, assim vão as bravas avezinhas,
Afrontando o furor das tormentas marinhas;
Desdenhosas da paz, fugindo à calmaria,
Libradas nos tufões. A luta as inebria.

Os gênios são assim; como as filhas do oceano,
Pairam sobre os vulcões do pensamento humano,
Arrostando do mal a infrene tempestade,
– Precursores do bem, e núncios da verdade;
O torpor lhes repugna; o combate os convida;
Só a luta os atrai, porque a luta é a vida
(DIAS *apud* ROMERO, 1905, p. 179).

Otto Maria Carpeaux (1951), em *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*, também segue na mesma direção que Romero (1905). Para esse crítico, “o parnasianismo, o movimento poético de maior repercussão no Brasil do último terço do século XIX e dos começos do século XX” (CARPEAUX, 1951, p. 141) pode ser representado por quatro grandes poetas — Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho, não deixando de falar daqueles que ele tem como os precursores do movimento — Luís Guimarães Júnior e Teófilo Dias (CARPEAUX, 1951). Conforme reitera Carpeaux (1951, p. 143), “em Teófilo Dias repete-se o fenômeno que caracteriza Luís Guimarães Júnior — emoção romântica *plus* forma parnasiana — mas com maior intensidade: emoção violenta, forma precisa”.

Do mesmo modo, em crítica que fez a Teófilo, o poeta e crítico Ronald de Carvalho argumenta que ele, “como aliás quase todos os nossos parnasianos, é um lirista eloquente, voluptuoso, cheio de uma exaltação permanente pelo vocábulo cintilante, preferindo a elegância da expressão à profundidade dos conceitos” (CARVALHO, 1937, p. 323). No seu entender, as obras *Cantos tropicais* (1878) e *Fanfarras* (1882), assim como *Lira dos verdes anos* (1878) e *A comedia dos deuses* (1887), “mostram um temperamento ousado e ardente, ainda forrado de reminiscências do romantismo, ainda imbuído da Lenda dos Séculos, mas já com outros requintes de dicção, muito ao sabor dos Banville e dos Gautier” (CARVALHO, 1937, p. 323).

A fim de explicar a concepção de arte de Teófilo Dias, Ronald de Carvalho (1937) recorre ao já citado prefácio produzido pelo maranhense para a obra *Contemporâneas*, de Augusto de Lima (1887). O autor de *Toda a América* (1926) argumenta que se considerarmos o que é proposto nesse prefácio, não será difícil observar o gênio plástico do maranhense, “estava ele, porém, de acordo com o *cânon* de Gautier, um dos mestres da escola parnasiana” (CARVALHO, 1937, p. 324). Nas palavras desse crítico:

Não vamos, porém, supor que haja na obra de Teófilo Dias apenas o culto do vocábulo; ele mesmo escreveu que “a arte suprema consiste na correspondência exata, na equivalência perfeita entre a forma e o pensamento”. E, se é certo que essa correspondência é toda relativa, pois depende da nossa capacidade de perceber e de sentir, não é menos verdade que ele procurou seguir os pendores da sua mocidade inexperta mas sincera [...] Teófilo Dias, mau grado as impertinências do sistema, punha o coração por toda parte, ligava as ideias pelas sensações que recebia da vida, como fazem os moços (CARVALHO, 1937, p. 324-325).

Com o intuito de justificar esse seu juízo crítico, Ronald de Carvalho (1937) faz referência ao poema “A voz”, de Teófilo Dias. Nele, como propõe o estudioso, encontramos

“um conjunto de pensamentos encaminhados para o mesmo fim” (CARVALHO, 1937, p. 326). Além disso, há também “um fulgor de imagens que se encadeiam, que se desdobram num jogo de ritmos penetrantes, de representações sutis, mostrando, ora a plasticidade de uma pintura, ora a doce e aérea surdina de uma composição musical” (CARVALHO, 1937, p. 326). Esses apontamentos ficam ainda mais evidentes quando observamos alguns versos que compõem “A voz”:

No som dominador, na imperiosa ternura,
Exala sensações funestas; — a loucura,
A vertigem, a febre; e — estranha fantasia!
A embriaguez cruel, que afaga, e que tortura,
Um filtro musical, um vinho de harmonia (DIAS, 1882, p. 07).

Para Ronald de Carvalho, nesses versos, não encontramos “unicamente o prazer das sílabas sonoras, mas também a presença de uma visão tangível, que se oferece ao olhar e, ao mesmo tempo, se retrai” (CARVALHO, 1937, p. 326). Segundo estabelece o poeta e crítico em questão, qualquer leitor que folhear as obras publicadas pelo maranhense Teófilo Dias “verá que ele, sem se importar demasiadamente com a razão íntima das coisas, não era um puro artífice, que a natureza exterior o impressionava, que a sua alma estava sempre em vigília e não se divorciava nunca dos seus versos” (CARVALHO, 1937, p. 326).

Voltando novamente ao estudo feito por Sílvio Romero (1905), vale pontuarmos o que ele argumenta sobre Alberto de Oliveira. Conforme diz Romero, dentre os quatro poetas parnasianos estudados por ele, Alberto é “o que parece ter tomado mais a sério a sua missão de artista do verso” (ROMERO, 1905, p. 179). Além de ser o que possui mais livros escritos e publicados, o crítico afirma ser o poeta fluminense o que detém maior número de peças “bem acabadas, feitas com mais capricho e mais fino labor, num vocabulário mais abundante e mais escolhido” (ROMERO, 1905, p. 179). Em contrapartida, reitera esse estudioso, que Alberto de Oliveira:

É o mais frio, o que mais descobre o esforço, o *parti pris* de fazer bonito, e, por mais que o queiramos esconder, é impossível negar uma tal ou qual afetação que sai de algumas de suas páginas. Defeito é este, porém, que lhe não apaga o grande mérito e que deve mais ser posto à conta da escola do que notado em desfavor do poeta. De todos os seus companheiros ele é o parnasiano em regra, extremado, completo, radical. Por isso, se tem do sistema as vantagens, possui também em maior escala os senões. As boas qualidades predominam. É o mais abundante e talvez o mais imaginoso poeta brasileiro

ao lado de Luiz Delfino e Luiz Murat (ROMERO, 1905, p. 180, *itálicos do autor*).

Sílvia Romero (1905) fala também do interesse de Alberto de Oliveira para com a temática da natureza exposta em sua poesia. Ele cita, como exemplo, o soneto “Última deusa”:

Foram-se os deuses, foram-se, em verdade;
Mas das deusas alguma existe, alguma
Que tem teu ar, a tua majestade,
Teu porte e aspecto, que és tu mesma em suma.

Ao ver-te com esse andar de divindade,
Como cercada de invisível bruma,
A gente à crença antiga se acostuma,
E do Olimpo se lembra com saudade.

De lá trouxeste o olhar sereno e garço,
O alvo colo onde, em quedas de ouro tinto,
Rutilo rola o teu cabelo esparso...

Pisas alheia terra... Essa tristeza,
Que possuis, é de estátua que ora extinto
Sente o culto da forma e da beleza
(OLIVEIRA, 1900, p. 142).

Esse poema evidencia o lado lírico da poesia de Alberto de Oliveira. Segundo destaca Romero, tais versos demonstram “o lírico enamorado da forma, expressão suprema da beleza” (ROMERO, 1905, p. 181). Outro poema de Alberto mencionado pelo crítico é “Vaso grego”, soneto em que, ressalta o crítico, encontramos a definição mais fiel do estilo parnasiano:

Esta de áureos relevos, trabalhada
De divas mãos, brilhante copa, um dia
Já de servir aos deuses agastada
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia
(OLIVEIRA, 1900, p. 118).

Não só nos versos em destaque, mas em todos os versos que compõe o poema, notamos um poeta “contemplativo da natureza, da vida, onde procura acima de tudo as formas doces, esplêndidas, atraentes, que o extasiam. O mundo exterior é que lhe fornece a matéria e as cores para seus quadros” (ROMERO, 1905, p. 182). Ademais, interessa dizermos que, Romero pontua também, no tocante à poética de Alberto, o fato de ele muito raramente se voltar para “a alma humana, na variedade infinita de suas lutas e agitações” (ROMERO, 1905, p. 182).

Segundo Otto Maria Carpeaux, Alberto de Oliveira pode ser considerado o “principal representante “das virtudes — e dos defeitos — do estilo parnasiano” (CARPEAUX, 1951, p. 146). Além do mais, esse poeta, sem ser verdadeiramente ‘impassível’, como a doutrina da escola o exigiu, deu mais do que qualquer outro a impressão de impassibilidade, pela perfeição da forma e também por certa impermeabilidade do espírito” (CARPEAUX, 1951, p. 146).

Olavo Bilac é o quarto e último poeta analisado por Sílvio Romero. Na crítica que fez ao literato, Romero (1905) afirma que o autor de “O caçador de esmeraldas”, com temperamento extremamente diferente de Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Teófilo Dias, é “móbil, ativo, irônico, fez facilmente, apesar de muito moço, a volta inteira em torno aos homens e às coisas, ajudado por seu temperamento irrequieto e escarninho, chegando a atingir a serenidade do *humor*, que é a indiferença superior à alegria e à mágoa” (ROMERO, 1905, p. 183). Esse poeta possui um estilo de composição “ardente, sentido, sem ser triste ou melancólico; é apaixonado, sem ser sentimental e choramingas” (ROMERO, 1905, p. 183).

Na comparação que fez dos quatro poetas estudados, Romero (1905, p. 183) argumenta que, “se Teófilo Dias é o mais ardente, Raimundo Correia o mais sereno, Alberto de Oliveira o mais artista destes poetas, Olavo Bilac é o mais espontâneo, o mais natural de todos eles”. De acordo com o crítico sergipano:

Os versos lhe saem correntios, deslizam-lhe doces e maviolosos como se fossem falas decoradas e repetidas sem o mínimo esforço. Em suas composições avultam dois gêneros principais: idealizações históricas, feitas com invejável maestria, e efusões amorosas como não há melhores em línguas românicas. Do primeiro número são, entre outras, — *O sonho de Marco Antônio, Delenã Carthago, O julgamento de Frinéia, A tentação de Xenócrates*. No segundo grupo acham-se todas as pequenas peças, esses admiráveis sonetos que enchem a seção a que deu, em seu volume de poesias o nome de *Via-Láctea* (ROMERO, 1905, p. 183, itálicos do autor).

Dos poemas que fazem parte do primeiro grupo das poesias de Olavo Bilac — aquelas que apresentam idealizações históricas —, peguemos, como exemplo, o primeiro quarteto do soneto “As cruzadas”, poema que compõe a penúltima parte de *Poesias* (1902), intitulada “As viagens”. O eu lírico de “As cruzadas” fala das glórias e dos feitos de um nobre e glorioso guerreiro, o qual, apesar dos perigos, em nome de Deus e por amor à sua pátria, abandonou tudo:

Fulge-te o morrião sobre o cabelo louro,
E avultas na moldura, alto, esbelto e membrudo,

Guerreiro que por Deus abandonaste tudo,
Desbaratando o Turco, o Sarraceno e o Mouro!
(BILAC, 1902, p. 243).

Do mesmo modo, no segundo grupo das poesias de Olavo Bilac, no qual verificamos os sonetos, Romero (1905) expõe, como exemplo, “Via-Láctea”. Dentre os 35 poemas apresentados nela, confirmamos o primeiro deles:

I

Talvez sonhasse, quando a vi. Mas via
Que, aos raios do luar iluminada,
Entre as estrelas tremulas, subia
Uma infinita e cintilante escada.

E eu olhava-a de baixo, olhava-a... Em cada
Degrau, que o ouro mais límpido vestia,
Mudo e sereno, um anjo a harpa doirada,
Ressoante de súplicas, feria...

Tu, mãe sagrada! vós também, formosas
Ilusões! sonhos meus! ireis por ela
Como um bando de sombras vaporosas.

E, ó meu amor! eu te buscava, quando
Vi que no alto surgias, calma e bela,
O olhar celeste para o meu baixando...
(BILAC, 1902, p. 49).

Notamos o tom lírico do texto, o eu poético nos fala do seu sentimento, de sua sofrida ilusão amorosa, de como ele padecia com a certeza da impossibilidade de tal amor. Nessa perspectiva, Sílvio Romero argumenta que “Via-Láctea” “é um dos pontos culminantes na poesia moderna em língua portuguesa” (Ibidem, 1905, p. 184), seja no plano formal seja no plano de manifestação lírica. Sendo ela uma “peça” que deve ser lida e apreciada em seu conjunto, para que assim possamos verificar a multiplicidade de seus tons (ROMERO, 1905)³¹.

Tendo analisado dois fragmentos de “Via-Láctea”, precisamente o XII e XIII, o crítico afirma que neles encontramos a mais pura beleza, uma poesia simples e singela. “Via-Láctea” traz um lirismo que segue o mesmo processo verificado em toda grande literatura, ela:

³¹ Embora Sílvio Romero tenha esse posicionamento crítico a respeito de “Via-Láctea” e do próprio Olavo Bilac, vale dizermos que existem estudiosos como Alexei Bueno (1996) que criticam esse sentimentalismo amoroso em Bilac. Bueno (1996) informa que o defeito da poética de Olavo Bilac está justamente no sentimentalismo amoroso, o qual se encontra muito próximo ao senso-comum.

Começa por descrições de cenas simples da natureza; passa depois a descrever os fenômenos mais complexos do mundo exterior; após aparecem as narrativas de fatos históricos, e, quase ao mesmo tempo, a reprodução de lendas e tradições populares; mais tarde surgem as cenas sociais, domésticas, os mais quadros de costumes surpreendidos ao vivo; **só posteriormente é que o mundo subjetivo e psicológico entra em ação** (ROMERO, 1905, p. 186, grifos nossos).

No que toca aos termos grifados no excerto, o estudioso argumenta, com tal juízo, que essa etapa do processo se divide em dois grandes momentos: “no primeiro aparecem apenas os sentimentos elementares, por assim dizer; o poeta dá-nos conta de suas alegrias ou de suas tristezas, fazendo-nos a narrativa dos seus amores” (ROMERO, 1905, p. 187). Já no segundo momento, considerado como a fase final do lirismo, “surge a alma humana em sua integralidade e as situações complicadíssimas do espírito são o tema predileto da poesia” (ROMERO, 1905, p. 187). Bilac segue a “evolução” do lirismo no Brasil, “sua poesia, com ser límpida e brilhante, não é ampla e profunda, como uma reprodução fiel das grandes mágoas, dos imensurados tormentos, dos insondáveis abismos do coração moderno” (ROMERO, 1905, p. 187).

Em suma, apresentadas essas considerações críticas no que toca à comparação entre as produções poéticas desses quatro poetas (Raimundo Correia, Teófilo Dias, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac), no tópico seguinte, evidenciaremos como ocorreu a recepção crítica de *Fanfarras* (1882) na imprensa literária enquanto obra parnasiana, especificamente em periódicos que circularam durante os anos 80 do século XIX, como *O Mequetrefe* (RJ), *Gazetinha* (RJ), *Tribuna Liberal* (RJ) e *Correio Paulistano* (SP).

3.3 Teófilo Dias e a recepção crítica de *Fanfarras* enquanto obra parnasiana na imprensa literária brasileira

Embora seja pouco discutida nos dias atuais, e quase nada falada nos manuais de história literária, a obra de Teófilo Dias foi bem recebida e muito elogiada pelos leitores e críticos do período em viveu. O jovem poeta maranhense apareceu nas páginas dos principais jornais e revistas do país, tanto como redator e colunista quanto como pela recepção crítica de sua obra e de sua atuação enquanto político, já que era favorável à instauração da República no Brasil.

Em publicação de 09 de outubro de 1887, no *Correio Paulistano*, Eduardo Chaves, ao se posicionar acerca da recente obra publicada por Raimundo Correia, *Versos e versões*, faz um comentário crítico que nos é muito caro, sobretudo porque ele contextualiza o nosso Teófilo Dias aos poetas Luíz Guimarães Júnior, Machado de Assis, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira:

No centro literário da atualidade, constituído pelas festejadas personalidades Teófilo Dias, Luíz Guimarães Júnior, Machado de Assis, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira e outros muitos, que tem sabido honrar as letras pátrias, propagando o gosto pelo Belo e impondo a religião dulcíssima da Arte, – lugar saliente ocupa Raimundo Correia, o inspirado burilador dos “Versos e Versões” (CHAVES, *Correio Paulistano*, 1887, p. 02).

De maneira igual, em 08 de maio de 1882, o jornal carioca *O Mequetrefe* divulga nota crítica acerca de *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias, que havia sido publicada há poucos dias. Nessa sua crítica, diferente do que expusera em artigo publicado a respeito de *Lira dos verdes anos* (1878) e *Cantos Tropicais* (1878)³², o periódico faz notáveis elogios ao maranhense e essa sua obra. Vejamos o que informa no fragmento abaixo:

Fanfarras

Todo mundo sabe que Teófilo Dias é sobrinho de Gonçalves Dias. Pela linha colateral deste parentesco, a única herança de Teófilo Dias aquela *vis* poética, que fez com que o nome de seu tio dele, fosse um dos atavios com que se jacta essa moça romântica e clorótica, que se chama literatura brasileira. Pois ela, essa Literatura tísica e sem gosto, agora contudo acaba de ser graciosamente enflorada com as *Fanfarras* do Teófilo Dias, como, há tempo, foi com *Cantos e Lutas* do Valentim Magalhães, com *Brás Cubas* do Machado de Assis, com *O Mulato* de Aluísio de Azevedo. Nas *Fanfarras*, Teófilo Dias já não é, como na *Lira dos Verdes Anos*, simplesmente o sobrinho do seu tio. Não, aí Teófilo Dias revela-se como um artista impecável e um poeta de uma elegância raríssima, não só quando manipula os filtros venenosos das *Flores Funestas*, como no ardor de *Revolta* toma dos alexandrinos e brande-os como barras de ferro batido. As *Fanfarras*, que são o complemento dos *Cantos Tropicais*, devem dar a Teófilo Dias um lugar eminente na literatura nacional ao lado dos primeiros literatos nacionais (ANÔNIMO, *O Mequetrefe*, 1882, p. 06).

Ao que parece, Teófilo Dias tinha, finalmente, caído nas graças desse jornal, isto é, tinha ele feito o que eles haviam sugerido — dedicado-se aos estudos e ao trabalho. O literato não era agora só o sobrinho de Gonçalves Dias, pelo contrário, havia alcançado a tão sonhada e difícil maturidade intelectual, suas *Fanfarras* (1882) eram dignas de comentários elogiosos.

Do mesmo modo, encontramos, no jornal carioca *Gazetinha*, críticas à obra de Teófilo Dias, precisamente à *Fanfarras* (1882), como as que foram feitas pelo poeta, cronista e

³² Como expusemos no primeiro capítulo, *O Mequetrefe* escreveu, em 04 de outubro de 1878, uma nota crítica em decorrência da publicação de *Cantos Tropicais* (1878), de Teófilo Dias. Segundo informa o periódico, essa obra não apresentava inovação alguma, sendo, portanto, a continuação de *Lira dos verdes anos* (1878). Esse julgamento pode ser justificado, informa o autor do artigo, a partir da nota explicativa apresentada pelo próprio poeta em suas *Lira dos verdes anos* (1878), em que ele menciona o fato dessa obra ainda apresentar as características do movimento romântico.

dramaturgo Artur Azevedo, assinadas sob o pseudônimo Eloy, O herói. Em edição de 23 de abril de 1882, Artur Azevedo, no periódico mencionado, escreve o seguinte comentário:

Semaninha

Cada livro de Teófilo Dias é um marco do progresso intelectual do aplaudido poeta. A *Lira dos verdes anos* está, para as *Flores e amores*, como os *Cantos tropicais* estão para a *Lira dos verdes anos* e as *Fanfarras* para *Cantos tropicais*. Cada um desses volumes é um degrau da escada que tem conduzido ao patamar da invejável reputação que conseguiu. O seu primeiro livro foi uma infantilidade; o segundo uma revelação; o terceiro uma confirmação; o quarto uma consolidação. Nas *Fanfarras* notam-se versos de uma suavidade e uma correção admiráveis. Os sonetos seriam perfeitos, se houvesse alguma coisa perfeita neste mundo. As traduções de Hugo e Baudelaire, magníficas. É um livro que fica, este, como diria Demerval (ELOY, O HERÓI, *Gazetinha*, 1882, p. 01).

Nesse mesmo ano, em coluna intitulada “Biblioteca da Gazetinha”, a *Gazetinha* lança mais uma vez nota crítica acerca de *Fanfarras* (1882), denominada por ela “pequenininho volume nítido, catita, elegante” (U, *Gazetinha*, 1882, p. 02). O crítico responsável pela nota (o qual a assina pela letra maiúscula U)³³ analisa as duas partes que compõem esta obra: “Flores funestas” e “Revolta”. No que toca à “Flores funestas”, o autor da crítica pontua o seu lirismo sensual e penetrante, mas que é, ao mesmo tempo, nitidamente artístico. Ele expõe também o que chama de “orientalismo grego” em Teófilo Dias, em que encontramos Vênus Calipígia, a musa do poeta. Segundo ressalta, Teófilo era um cinzelador emérito. Metaforicamente, o maranhense dava-lhes “vinho do oriente em taça grega do mais fino lavor” (U, *Gazetinha*, 1882, p. 02).

Sabia Teófilo Dias “cristalizar os seus estos tropicais em estrofes redondilhas, luzidias, bem pensadas, bem medidas, bem rimadas” (U, *Gazetinha*, 1882, p. 02). A respeito da segunda parte da obra (que está, por assim dizer, ligada às questões políticas e sociais), o autor da nota reitera que Teófilo não foi igualmente feliz, se comparada à primeira parte de *Fanfarras*. Ele destaca ainda que “Revolta” é “composta por peças socialistas e republicanas, onde faz um consumo extraordinário de tiranos, padres, erro, obscurantismo, cetros, tiaras e mais bugigangas” (U, *Gazetinha*, 1882, p. 02-03). Todavia, é oportuno ressaltarmos que, essa crítica se dá, sobretudo, pelo fato de o responsável pela nota não ser, como ele mesmo escreveu, um

³³ Uma das dificuldades enfrentadas por quem trabalha com periódicos, fonte primária de informação, é encontrar informações precisas no que diz respeito a textos assinados sob pseudônimos ou apenas por letras maiúsculas, como é o caso do autor desse artigo. Fizemos uma busca na Hemeroteca Digital, precisamente na *Gazetinha*, a fim de descobrirmos a identidade completa do responsável por publicar essa nota crítica, mas não tivemos sucesso.

amante e simpatizante desse gênero e estilo de escrita. A seu ver, a República em verso era “truculenta por demasia” (U, *Gazetinha*, 1882, p. 02).

Alcides Lima, também em a *Gazetinha*, se dispôs a destacar suas impressões críticas de leitor atento a respeito de *Fanfarras* (1882). O crítico apresenta, nessa sua nota, não apenas o que pensava acerca do, segundo ele, talentoso Teófilo Dias, mas também comentários sobre os elementos formais da própria obra, como vemos no excerto abaixo:

AS FANFARRAS DE TEÓFILO DIAS

O livrinho que ultimamente publicou o Sr. Teófilo Dias com o título acima, é uma coleção das suas mais modernas poesias, das quais a maior parte foi publicada o ano passado na *República*. Não sabemos por onde começar a tecer elogios a esse mimoso livrinho de um merecimento tão transcendente. Acanhamo-nos diante da supremacia intelectual, que tão profundamente distingue o jovem autor de todos os outros poetas brasileiros. Se encararmos primeiro a concepção poética, teremos a dizer que ela é a mais soberba e elevada: é um misto de lirismo selvagem, de sensualidade virgem, entressachado da mais vigorosa e enérgica poesia social. E em vez da concepção, primeiro toparmos com a forma, com o que propriamente chama a roupagem da ideia, teremos logo em frente a nós **a mais elegante, a mais luxuosa, a mais correta, a mais pura**, que até hoje tem vestido a poesia brasileira (LIMA, *Gazetinha*, 1882, p. 02, grifos nossos).

Nesse artigo, Alcides Lima chama a atenção para o modo como o poeta maranhense relacionou forma e conteúdo em sua obra, e como tal relação se ajustava perfeitamente, ao contrário das obras de alguns dos contemporâneos de Teófilo. A partir de tais colocações e de juízos críticos como “a mais elegante, a mais luxuosa, a mais correta, a mais pura”, parece muito provável que o autor da nota estivesse se referindo ao próprio Parnasianismo e aos poetas que haviam aderido aos seus postulados artísticos (LIMA, *Gazetinha*, 1882).

Conforme escreve o crítico, Teófilo Dias, tendo feito uso da “suprema perfeição formalística, a que aspiram todos os artistas elevados” (LIMA, *Gazetinha*, 1882, p. 02), havia atingido, nos seus 37 poemas, um grau de excelência. Com *Fanfarras* (1882), o poeta estaria “destinado a fazer época como criada forma, se a literatura primasse por esse lado” (LIMA, *Gazetinha*, 1882, p. 02). Alcides Lima, como que fazendo uma crítica à “nova” maneira de produção literária, ao que parece, o Parnasianismo, diz que, nessa poesia, “de inspiração moderna, ignora-se absolutamente qual o verdadeiro destino poético, descamba-se geralmente para um acervo de rimas sonoras e estranhas, frias e pecáveis” (LIMA, *Gazetinha*, 1882, p. 02). Nessa nova concepção de poesia:

Desleixa-se o pensamento são, a concepção altíssima, a inspiração unida; e procura-se disfarçar a magreza e clareza do conceito poético pela exuberância do vocábulo e esquisitice da fraseologia pedantesca. Não se escreve bem, descure-se até a gramática quando a tumescência do termo é fulgente e aparatosa. A correção da forma, que tanto as apregoa como inerente à moderna geração, é havida e praticada apenas como contagem exata de sílabas e ostentosa felicidade de rima. Não se procura a correlação da ideia com o vocábulo, da inspiração com a forma. A forma também tem seu ideal, tem também a sua poesia latente nas entranhas do vocábulo (LIMA, *Gazetinha*, 1882, p. 02).

Como vemos, antes mesmo de Sílvio Romero (1905), Alcides Lima já havia associado Teófilo Dias ao Parnasianismo. Segundo estabeleceu ele, o maranhense “sentiu-se ferido por essa poesia, que obriga o artista a perflustrar nas camadas recônditas da linguagem, as roupagens puras, corretas, indenes dos seus pensamentos incendidos” (LIMA, *Gazetinha*, 1882, p. 02).

Lima (1882) argumenta que se à poesia parnasiana, o que chama de poesia linguística e/ou ideal fraseológico, tivessem dado o devido culto, Teófilo Dias seria o mestre (LIMA, *Gazetinha*, 1882). Uma geração de poetas tão inteligentes, imaginosa e forte quanto o autor de *Fanfarras* (1882), mas que, por outro lado, falhava naquilo que Teófilo possuía em excelência: “o talento paciente de perscrutar o termo, de apanhá-lo em suas múltiplas relações e ajustá-lo no verso como a fada ajustava no pé encantado o sapatinho de vidro” (LIMA, *Gazetinha*, 1882, p. 02). No que toca ainda à construção poética em Teófilo Dias, Alcides Lima ressalta que:

A sua linguagem tem uma vida eminentemente própria, autonômica. Cada termo tem um valor imprescindível, representa uma ideia, sintetiza um sentimento. Não é a ideia simplesmente que transparece de cada vocábulo. É a ideia encarada em todos os seus aspectos, em todo o seu valor, em toda a sua vida. A onomatopeia, esse renascer e palpitar da inteligência na própria expressão, ele prodigaliza e desparze largamente por todo o livro. Não há uma frase, uma palavra, que não esteja colocada no livro com a intenção meditada e a premeditação consciente de fazê-la produzir um efeito estudado, exprimir uma relação necessária. Não deixa correr a esmo a imaginação fogosa. Ela é sustida pelo freio possante da observação educada, do gosto purificado, da lucidez invejável do seu espírito (LIMA, *Gazetinha*, 1882, p. 02-03).

Para Lima (1882), o que contribuiu para que Teófilo Dias se destacasse em comparação aos seus demais contemporâneos, foram esses elementos apontados. No seu pensar, “as *Fanfarras* foram feitas a poder de concentração de espírito, de observação e ampla análises da língua” (LIMA, *Gazetinha*, 1882, p. 03), merecendo ocupar um bom lugar em nossa literatura.

Machado de Assis (1882) também escreveu uma crítica para *Fanfarras* (1882), nesse mesmo jornal. Na coluna intitulada “Bibliografia”, o crítico faz os seguintes comentários:

Dizer que o livro do Sr. Teófilo Dias é digno dos anteriores é dar-lhe o melhor dos elogios, é indicar que o poeta não retrogradou. Ao contrário, progrediu. A forma, cuidada nas outras coleções, teve nesta um carinho, um apuro que mostra o estudo que o Sr. Teófilo Dias continua a fazer dos poetas modernos. Cada composição sai-lhe cinzelada das mãos. A língua é porventura mais enérgica e numerosa. Estes são os sinais exteriores, mas necessários da poesia (ASSIS, *Gazetinha*, 1882, p. 03).

Nessa crítica, Machado de Assis rememora alguns dos juízos críticos que fez acerca da poesia de Teófilo Dias no seu artigo sobre a nova geração, publicado em 1879, bem como o que chamou de “ternura melancólica e tentativa de fugir à exclusiva sentimentalidade dos primeiros tempos” (ASSIS, *Gazetinha*, 1882, p. 03). Segundo informe ele, “as *Fanfarras* podem ter sido escritas com o fim de confirmar o segundo reparo. A intenção, notada em algumas passagens de *Cantos tropicais*, é aqui a principal” (ASSIS, *Gazetinha*, 1882, p. 03):

Baudelaire parece ter inspirado o poeta, na primeira parte do livro, cujo título é uma reminiscência das *Flores do Mal*, e o Sr. Teófilo Dias, tanto não esconde essa impressão, que incluiu no livro algumas boas traduções daquele poeta original e pungente. A questão é saber se o poeta guardou a sua individualidade, se assimilou o elemento estranho para lhe dar a nota própria, e é isso o que acho nas *Fanfarras*. O que ele trouxe da intimidade com o outro é o movimento do verso e uma certa adoração sensual; mas o verso das *Fanfarras* é sempre o verso do Sr. Teófilo Dias, o tom meigo domina o tom metálico. As flores ali postas não são funestas; podem ter às vezes um aroma acre, podem inebriar também, mas não matam (ASSIS, *Gazetinha*, 1882, p. 03).

A fim de afinar tais juízos críticos, Machado (1882) menciona alguns dos poemas que compõem a primeira parte de *Fanfarras*, dentre os quais “Estátuas”, “Nuvem” e “O elixir”. Depois de expor pequenos fragmentos desses três poemas, o escritor carioca propõe o que ele diz ser uma crítica à *Fanfarras*: “o título da primeira parte não traduz bem o sentimento dos versos” (ASSIS, *Gazetinha*, 1882, p. 03), pois não existe nada de funesto neles.

Quanto à segunda parte de *Fanfarras*, Machado destaca, como o poeta que publicou a nota crítica na *Gazetinha* sob o pseudônimo “U”, que Teófilo Dias não teve o mesmo sucesso que tivera na primeira parte. No dizer de Machado de Assis, o maranhense pareceu-lhe menos espontâneo e menos ele mesmo. Teófilo “sabe compor o verso, e dispõe de um vocabulário viril, apropriado ao tema, mas o tema, que é de suas convicções políticas, não parece ser o da sua índole poética” (ASSIS, *Gazetinha*, 1882, p. 03).

Também Valentim Magalhães publicou, no jornal *Tribuna Liberal*, no dia 08 de abril de 1889, na coluna “Escritores e escritos”, interessante crítica sobre o poeta maranhense.

Conforme escreve ele, Teófilo Dias foi incontestavelmente, entre seus contemporâneos, o precursor “dos *formistas* extremos e extremosos. Foi, de certo, o primeiro que praticou o culto divino da forma, que Bilac bibliificou com entusiasmo devoto e incomparável talento e de que são magnos sacerdotes aquele poeta, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira” (MAGALHÃES, *Tribuna Liberal*, 1889, p. 01). Segundo Magalhães, Teófilo Dias, chamado por ele de “o malogrado Banville das *Fanfarras*” (*Tribuna Liberal*, 1889, p. 01), era o quarto integrante dessa “nova religião” da poesia. De acordo com esse crítico:

Há nas *Fanfarras* poesias de inestimável valor, como *A matilha*, *Saudade*, *Spleen*, *A Estátua*, *Miniatura*, *Latet Anguis*, etc, de uma arte marmórea e quase perfeita e de uma delicadeza de velhas rendas de Inglaterra ou de filigrana de prata. Em todas as composições da primeira parte, intitulada *Flores funestas*, reconhece-se a influência poderosa dos poetas franceses então mais modernos — a começar por Baudelaire, de quem até o título imitou. Tal influência se reconhece no grande número de traduções daquele poeta e de Leconte de Lisle. Teófilo era um tradutor primoroso, admirável, possuindo — talvez mais do que nenhum outro — a rara habilidade de transplantar a vernáculo o pensamento inteiro do autor em versos do mesmo metro e, muitas vezes, no mesmo número de versos (MAGALHÃES, *Tribuna Liberal*, 1889, p. 01, itálicos do autor).

No tocante à segunda parte de *Fanfarras* — “Revolta”, a opinião de Valentim Magalhães não difere das que foram apresentadas n’*O Mequetrefe* e por Machado de Assis (1882). Para Valentim, “na *Revolta*, embora seja o mesmo apuro artístico, a espontaneidade é menor e muito mais limitada a originalidade” (*Tribuna Liberal*, 1889, p. 01). Todavia, mesmo que Valentim (1889) considere os poemas que compõem “Revolta” um tanto medíocres, ele chama a atenção para o valor e para a relevância que tais textos desempenharam em seus contextos. Entre os poemas dispostos nessa parte, o poeta cita “O rio e o vento”, para o qual faz “um belo *pendant* com *A ilha e o mar*, de Raimundo Correia” (*Tribuna Liberal*, 1889, p. 01).

O ano em que Valentim Magalhães escreveu e publicou sua nota sobre Teófilo Dias, foi o mesmo em que faleceu o maranhense, precisamente em 29 de março de 1889, vítima de problemas cardíacos. Isso ficou exposto nessa nota de Magalhães (1889), em que, além de expor suas impressões acerca das obras de Teófilo, falou também da enorme admiração que sentia pelo amigo e companheiro, o qual representava um dos grandes nomes da literatura brasileira.

Conforme argumenta o crítico, Teófilo Dias era um artista apaixonado pela “arte penosa e sublime do verso” (MAGALHÃES, *Tribuna Liberal*, 1889, p. 01). Ele era “um escritor que prezava e servia, no mais elevado grau, a dignidade das letras, conhecia admiravelmente a sua língua” (MAGALHÃES, *Tribuna Liberal*, 1889, p. 01). Ainda no dizer de Valentim Magalhães,

o literato caxiense era um “lírico poderoso — isto é, poderoso poeta — era também prosador ameno, correto, brilhante, que cultivava, sem desmaio de brilho, com igual competência, o folhetim, a crítica, a polêmica, o artigo doutrinário” (*Tribuna Liberal*, 1889, p. 01).

Contudo, mesmo que Teófilo Dias fosse um poeta estimado, detentor de grande talento, Valentim Magalhães afirma que “as preocupações de família e uma bem entendida ambição pecuniária afastara-o muito do convívio das Musas, do comércio das Letras, e o levaram para a política prática e para a advocacia da roça” (MAGALHÃES, *Tribuna Liberal*, 1889, p. 01). Assim, informa o poeta crítico, o trabalho excessivo e fora das acomodadas tendências de Teófilo teria sido um dos causadores do seu prematuro e lamentadíssimo padecimento.

Magalhães (1889), ainda nessa crítica, fala de supostos trabalhos inéditos deixados por Teófilo Dias, e que seria de muito bom grado que a viúva, Gabriela Frederica Ribeiro de Andrada, os tornasse públicos, incluindo o seu grande e, talvez, inacabado poema — “A América”. Ao concluir o seu texto, o crítico escreve as seguintes palavras:

Colega, companheiro, amigo e grande admirador de Teófilo Dias, remato estas desalinhadas notas, que têm o único merecimento de representar uma sincera e comovida homenagem à sua memória, dando pêsame à sua terra, pois reputo a sua morte uma enorme perda nacional. O Brasil tinha ainda muitíssimo a esperar a seu privilegiado e múltiplo talento. Dou-lhe por isso sinceros pêsames e especialmente à província do Maranhão, à Atenas brasileira, como ficou sendo desde muito tempo denominada — que ultimamente tão golpeada tem sido no coração com a perda sucessiva de filhos como Antonio Henriques Leal, Joaquim Serra e, agora, Teófilo Dias (MAGALHÃES, *Tribuna Liberal*, 1889, p. 01-02).

A partir desse artigo publicado no *Tribuna Liberal*, observamos o quão próximo foi Valentim Magalhães de Teófilo Dias, como esse literato, nascido no Rio de Janeiro, possuía um especial apreço por Teófilo, seu amigo e companheiro de geração, com quem partilhou ideias e ideais, basta vermos as publicações feitas por eles em livros e periódicos em se tratando da criação de um novo projeto político, ideológico e artístico para a literatura brasileira.

Assim sendo, considerando todas as discussões apresentadas neste capítulo a respeito do Parnasianismo e da familiaridade de estilo existente entre Teófilo Dias e os principais representantes desse movimento (Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac), conforme assinalam Valentim Magalhães (1882), Sílvio Romero (1905), Ronald de Carvalho (1937) e Otto Maria Carpeaux (1951), realizaremos, no capítulo seguinte, a análise propriamente dita, isto é, o cotejo de *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias, com *Sonetos e poemas* (1885), de Alberto de Oliveira. O motivo pelo qual escolhemos Alberto de Oliveira como a

nossa referência no que toca ao Parnasianismo, é justamente o fato de ele ser identificado, dentre os seus companheiros de geração (BANDEIRA, 1951; STEGAGNO-PICCHIO, 2004; BOSI, 2017), como aquele que mais se aproxima do que foi feito pelos poetas parnasianos franceses (embora saibamos que nenhum poeta que compôs o Parnasianismo brasileiro foi puramente parnasiano, uma vez que verificamos marcas de estilo de outras “vertentes literárias” em suas poesias, como o Realismo e Romantismo, por exemplo). Com a ferramenta digital Aoidos, verificaremos se os elementos formais de construção de verso associados à poesia parnasiana pela crítica literária (BANDEIRA, 1951; STEGAGNO-PICCHIO, 2004; etc.) são semelhantes aos que apresenta o poeta maranhense em suas *Fanfarras*, como o uso da forma tradicional de poema soneto, do decassílabo, do alexandrino clássico, da sinalefa e da sinérese.

4 FANFARRAS E O MÉTODO QUANTIQUALITATIVO DE ANÁLISE

*Se junto às aras luzentes
D'alta Memória superna,
Em galardão de meus cantos
Me cabe memória eterna;*

*Àquela enchente de glórias
Ou tu voarás comigo,
Ou hei de, enjeitando o prêmio,
Morrer de todo contigo.*

*Não vale este excesso a dita
De só por ti conhecer
Que inda existia o teu vate
Para amor, para o prazer?
(BOCAGE, 1910).*

Com o surgimento dos computadores e o avanço da informática ocorreram significativas mudanças na maneira de percepção e tratamento do objeto literário, novas formas de manipulação e de análises textuais surgiram e surgem a cada dia. Fala-se, hoje, com frequência, dos estudos quantiquantitativos, também chamados estilometria literária e/ou estilística estatística (GUIRAUD, 1970; MONTEIRO, 2009), que consiste no estudo do texto literário viabilizado por meio de ferramentas digitais, as quais ajudam o pesquisador a realizar, de maneira objetiva, levantamento estatístico de elementos estilísticos de escritores, épocas e/ou escolas literárias. Esse método de leitura crítica não tem por fim invalidar o método “tradicional” de estudo, pelo contrário, com ele temos a união entre duas estratégias de leituras críticas igualmente eficientes. De um lado encontra-se o pesquisador e/ou estudioso munido de todo o seu conhecimento cultural e da crítica literária tradicional, e, do outro, as ferramentas digitais com suas múltiplas possibilidades de análise informatizada.

Com a utilização de ferramentas digitais de escansão automática de poemas como o Aoidos³⁴, é possível realizarmos leituras mais objetivas e precisas de um número extenso de

³⁴ O Aoidos é uma ferramenta online (<https://aoidos.ufsc.br/>) de escansão automática de poemas em português e espanhol, que foi desenvolvida por Adiel Mittmann (2016). No entanto, ela não é a única, existem, no âmbito dos estudos literários e da informática, outras ferramentas que também realizam escansão automática de poemas. “Na década de 90, Robey (1993) apresentou um sistema que auxilia na escansão dos versos da *Divina Comédia*. Para o espanhol, Gervás (2000) criou um sistema de escansão de versos que se mostrou capaz de acertar em 89% dos versos de um *corpus* de 64 sonetos” (MITTIMAN; SANTOS; MAIA, 2017, p. 03). Do mesmo modo, desenvolveram os pesquisadores Navarro-Colorado, Lafoz e Sánchez (2016) uma ferramenta para escandir automaticamente sonetos no idioma espanhol. Além desses, temos também Métromètre e Anamètre, ambos no idioma francês, os quais foram desenvolvidos respectivamente por: Beaudouin (2000) e Delente e Renault (2015). No caso do idioma português, para além do Aoidos, “Mamede, Trancoso, Araújo e Viana (2004) apresentaram um sistema de análise de versos para a língua portuguesa, mas com um foco diferente daquele do Aoidos e com um

obras e poetas, trabalho este que levaria meses para que o pesquisador e/ou estudioso das letras chegasse ao fim, se fosse feito manualmente. Além de escandir automaticamente poemas, essa ferramenta *online* é capaz de recensar elementos formais de construções de versos, como a quantificação dos metros (contagem das sílabas poéticas), dos esquemas rítmicos (acentos principais e secundários) e dos processos de acomodações silábicas (sinalefa, elisão, crase, sinérese, diérese, diacrônico, apócope, redução, aférese, sístole, diástole, anacruse, etc.).

Neste último capítulo, a análise propriamente dita, iremos correlacionar os resultados das análises qualitativas de *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias, e do Parnasianismo com os resultados quantitativos gerados pela ferramenta Aoidos. Como dito, a ideia é verificarmos se as características estilísticas resultantes da análise quantitativa de *Fanfarras* são semelhantes às marcas de estilo no Parnasianismo, segundo pontua a crítica literária (ROMERO, 1905; CARVALHO, 1937; CANDIDO, 1960; STEGAGNO-PICCHIO, 2004; BOSI, 2017; etc.).

4.1 Preparação e caracterização do *corpus*

Para que fosse criado o *corpus* de estudo, foram necessários alguns procedimentos. A primeira estratégia consistiu na busca das obras em formato digital dispostas na internet. Para isso, recorremos à Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos; depois de selecionados os textos, e antes de codificá-los no formato TEI, realizamos a “revisão e atualização da grafia das obras³⁵”. Nesses processos, verificamos a quantidade de poemas, estrofes e versos em cada uma das obras. Ao compararmos a primeira edição de *Sonetos e poemas* (1885) em formato PDF (*Portable Document Format*) com a sua versão em HTML (*Hypertext Markup Language*), notamos, por exemplo, que o poema “A agonia do herói” estava incompleto. Esse exemplo simples confirma a validade e necessidade de tais processos, já que com eles reduzimos a chance de possíveis problemas na geração dos resultados gerados pela ferramenta digital.

Depois de feitos esses procedimentos, foi iniciada a etapa de codificação das obras no formato TEI (*Text Encoding Initiative*). A ferramenta por nós utilizada na pesquisa só realiza leitura de poemas que estejam nesse formato, pois, “neste tipo de arquivo os versos ficam explicitamente delimitados e agrupados, o que facilita a interpretação de seu conteúdo por

desempenho inferior: enquanto o Aoidos acerta em 99% dos versos, a taxa de acerto do sistema desses autores é de 82%” (MITTIMAN; SANTOS; MAIA, 2017, p. 05).

³⁵ O processo de padronização da grafia das obras é importante porque evita possíveis “erros” de interpretação da ferramenta ao efetuar a leitura automática.

ferramentas computacionais. Um arquivo no formato TEI pode ser criado e modificado em editores simples como o Notepad” (MITTIMAN; SANTOS; MAIA, 2017, p. 05).

Assim, para a edição dos arquivos XML/TEI, utilizamos o editor de texto Notepad++ (<https://notepad-plus-plus.org/downloads/>). Dentre as linhas de código inseridas nos arquivos XML/TEI, fizemos a inserção dos elementos básicos para esse tipo de documento, como o cabeçalho e suas *tags* obrigatórias³⁶. Além disso, efetuamos a identificação de elementos de estruturas comuns a qualquer gênero literário (título, subtítulo, partes, autor, ano de publicação, editora, locais, etc.); elementos de poemas (epígrafes, estrofes, versos, estrangeirismos, verso em duas linhas, recuo, etc.); e elementos de teatro (falas em versos, etc.). A especificação desses rótulos permite que o Aoidos realize o processamento dessas informações associadas a eles.

Concluído isso, criamos o *corpus* de estudo, composto por 91 poemas com um total de 3.647 versos. Logo, a divisão das obras se dá exatamente assim: *Fanfarras* possui 37 poemas e 1.071 versos; enquanto *Sonetos e poemas* possui um total de 54 poemas e 2.576 versos.

De mais a mais, além de Teófilo Dias e Alberto de Oliveira, fizemos uso de outras obras de poetas diferentes neste estudo, que foram: Álvares de Azevedo (1853), Casimiro de Abreu (1859), Castro Alves (1870), Sílvio Romero (1878), Carvalho Júnior (1879), Múcio Teixeira (1880), B. Lopes (1881), Tobias Barreto (1881), Raimundo Correia (1883; 1887), Fontoura Xavier (1884), Guimarães Passos (1891), Francisca Júlia (1895; 1921), Olavo Bilac (1902), Bastos Tigre (1902; 1905), Júlia Cortines (1905) e Artur Azevedo (1909).

4.2 A escansão automática dos poemas e a forma tradicional soneto

O primeiro recorte da pesquisa de que trataremos aqui é a escansão automática dos poemas feita pela ferramenta. Por meio dessa função do Aoidos, é possível vermos, por exemplo, a recorrência da forma fixa soneto em cada poeta³⁷. Conforme escrevemos em passagem anterior, com o surgimento do Parnasianismo, houve o reaparecimento de formas

³⁶ Para a criação de um documento XML/TEI, é necessária a inserção dos seguintes comandos: (`<?xml version="1.0" encoding="UTF-8"?>`) — (`<?xml-stylesheet type="text/xsl" href="teibp.xsl"?>`) — (`<TEI xmlns="http://www.tei-c.org/ns/1.0" xmlns:aoidos="https://aoidos.ufsc.br/ns/1.0">`). Esses elementos ajudam a especificar a codificação e a folha de estilo da obra cotejada, passível de ser visualizada em: (<http://biblio.inf.ufsc.br/TEI/>).

³⁷ O Aoidos não informa exatamente qual o tipo de forma fixa de um poema, no entanto, ele ajuda nesse processo. Por meio da escansão automática feita por ele, em que fornece a quantidade de versos dispostos em cada poema e, a partir dos nossos conhecimentos sobre as normas de versificação, foi possível calcular o número de poemas do tipo soneto em cada poeta utilizado na pesquisa.

fixas de poemas antes negligenciadas pelos poetas românticos, como é o caso do triolé, da balada e do soneto³⁸.

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967; 1968) é um dos estudiosos que pontua esse reaparecimento. Para esse crítico, “os nossos parnasianos, navegando nas águas da importação do triolé por Machado, procuraram aumentar o estoque de formas fixas, nacionalizando o pantum, o rondel e ainda outros moldes” (RAMOS, 1967, p. 20). Vejamos os resultados da escansão automática feita pelo Aoidos em se tratando de *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias:

ID	L	Poet	Title	Verses	Ready	MG	RM	TM	Verified	PC	PF	VC	VF	E
275087	pt	Teófilo Dias	ASPIRAÇÃO	26	Y	1	12	12	1	N	N	N	0	0
275088	pt	Teófilo Dias	A MATILHA	38	Y	1	12	12	1	N	N	N	0	0
275089	pt	Teófilo Dias	PASSEIO MATINAL	40	Y	1	12	12	1	N	N	N	0	0
275090	pt	Teófilo Dias	A NUVEM	14	Y	1	10	10	1	N	N	N	0	0
275091	pt	Teófilo Dias	ESFINGE	44	Y	1	7	7	1	N	N	N	0	0
275092	pt	Teófilo Dias	O ELIXIR	14	Y	1	10	10	1	N	N	N	0	0
275093	pt	Teófilo Dias	OS SEIOS	28	Y	1	7	7	1	N	N	N	0	0
275094	pt	Teófilo Dias	A VOZ	25	Y	1	12	12	1	N	N	N	0	0
275095	pt	Teófilo Dias	O LEITO	25	Y	1	12	12	1	N	N	N	0	0
275096	pt	Teófilo Dias	SULAMITA	20	Y	1	7	7	1	N	N	N	0	0
275097	pt	Teófilo Dias	LATET ANGUIS	14	Y	1	10	10	1	N	N	N	0	0
275098	pt	Teófilo Dias	MISTICISMO	16	Y	1	7	7	1	N	N	N	0	0
275099	pt	Teófilo Dias	MINIATURA	51	Y	1	10,6	10,6	1	N	N	N	0	0
275100	pt	Teófilo Dias	SONETO DE UMA MOÇA POBRE	14	Y	1	10	10	1	N	N	N	0	0
275101	pt	Teófilo Dias	CARTA	14	Y	1	10	10	1	N	N	N	0	0
275102	pt	Teófilo Dias	A ESTÁTUA	14	Y	1	10	10	1	N	N	N	0	0
275103	pt	Teófilo Dias	SALDADE	14	Y	1	10	10	1	N	N	N	0	0
275104	pt	Teófilo Dias	FRÊMITOS	14	Y	1	10	10	1	N	N	N	0	0
275105	pt	Teófilo Dias	O VENENO	20	Y	1	12,6	12,6	1	N	N	N	0	0
275106	pt	Teófilo Dias	O SINO	14	Y	1	12	12	1	N	N	N	0	0

Figura 01: *Corpus Fanfarras*, de Teófilo Dias (1882). **Fonte:** Aoidos.

A partir do que sabemos a respeito das formas tradicionais de poemas (isto é, suas definições e caracterizações), e olhando para os resultados da figura 01, concluímos que a forma fixa soneto equivale a quase um terço de *Fanfarras* (1882). Essa obra é formada por 37 poemas, e o soneto (em um total de 12 poemas) corresponde a 32,43% no *corpus*. Aliás, convém informarmos que, Teófilo Dias não recorre, nessa sua obra e nem nas outras publicadas por ele, às demais formas tradicionais de poemas associadas pela crítica ao Parnasianismo³⁹, como fizeram seus companheiros Raimundo Correia e Valentim Magalhães em relação ao triolé.

Para vermos, de maneira mais clara e precisa, como ocorre a escansão automática dos poemas feita pelo Aoidos, peguemos, como exemplo, o soneto “O elixir”, poema que Antonio

³⁸ Essa informação se restringe somente à literatura brasileira. Além do mais, encontramos exemplos de poetas românticos que também fizeram uso, mesmo que pouco, da forma fixa soneto.

³⁹ Um dado interessante é que em *Lira dos verdes anos* (1878) Teófilo Dias não usa o soneto. Encontramos, com frequência, estrofes com três, quatro, seis, sete e dez versos, mas nada relacionado às formas tradicionais de poemas. Por outro lado, *Cantos tropicais* (1878) já apresenta certo tom de inovação, o poeta emprega a forma fixa soneto em poemas como “Olhos azuis”, “O deserto”, “Genesis espiritual” e “Ruínas”.

Candido (1960) diz ser “um dos sonetos mais belos e perfeitos do nosso Parnasianismo, ou Pré-parnasianismo, no qual a voz, nascendo em regiões profundas, onde jaz o filtro, traz algo da sua força inebriante, e volatiza por assim dizer” (CANDIDO, 1960, p. 29):

1-4-6-10	Sul-	ca-	s o	ar	de um	ras-	tro	per-	fu-	mo-	so
2-6-10	Que os	ner-	vos	me al-	vo-	ro-	ça e	tan-	ta-	li-	za,
1-4-8-10	Quan-	do o	teu	cor-	po	mu-	si-	cal	des-	li-	za
2-6-10	Ao h-	i-	no	de	teu	pa-	ssso har-	mo-	ni-	o-	so.
3-6-10	A	pre-	ssão	do	teu	lã-	bio	sa-	bo-	ro-	so
1-4-6-10	Ver-	te-	me	na al-	ma um	vi-	nho	que e-	le-	tri-	za,
2-6-10	Que os	mús-	cu-	los	me em-	be-	be, e os	nec-	ta-	ri-	za,
2-6-10	E a-	frou-	xa-os,	num	de-	lí-	quio	lan-	go-	ro-	so.
2-4-6-10	E	quan-	do	jun-	to a	mim	pa-	ssas,	cri-	an-	ça,
2-4-8-10	Re-	vol-	ta a	cres-	pa,	lu-	xu-	o-	sa	tran-	ça,
4-6-10	Na es-	pa-	dua ar-	fan-	do em	túr-	bi-	dos	ne-	gru-	mes,
2-6-8-10	Nau-	fra-	ga-	me a	ra-	zão	em	som-	bra	den-	sa,
1-4-6-8-10	Co-	mo	se hou-	ve-	ra	so-	bre	mim	sus-	pen-	sa
3-6-10	U-	ma	nu-	vem	de	câ-	li-	dos	per-	fu-	mes!

Figura 02: Escansão automática de “O elixir”, disposto em *Fanfarras* (1882). **Fonte:** Aoidos.

Como notamos, o Aoidos, além de escandir automaticamente o poema, fornece também os seus esquemas rítmicos, do lado esquerdo da imagem. “O elixir” é um poema isométrico (versos decassílabos), cujo esquema rítmico mais frequente é o 2-4-6-10. Há, ainda, a possibilidade de sabermos quais foram os metaplasmos usados pelo poeta na construção formal desse seu poema. Assim, feita a análise automática dos metaplasmos dispostos em “O elixir”, destacamos que, para a construção desse soneto, Teófilo Dias recorreu aos processos de acomodações silábicas: crase, elisão, sinalefa e sinérese. A tabela 01 traz a distribuição desses elementos formais no poema analisado:

Metaplasmos em “O elixir”		
Grupo	Quantidade	Exemplo
Crase	01	Um/ sim/pá/ti/co/ tim/bre in/si/di/o/so,
Elisão	07	En/lan/gue/sce-/te a/ voz,/ so/no/ra e/ ri/ca,
Sinalefa	18	Que/ me en/tu/me/ce o/ san/gue/ pal/pi/tan/te.
Sinérese	01	É/ que/ ela/ e/xa/la o/ fluí/do/ di/ssol/ven/te

Tabela 01: Quantidade de metaplasmos em “O elixir”. Fonte: Aoidos.

Assim como Valentim Magalhães (1889), Sívio Romero (1905), Ronald de Carvalho (1937), Manuel Bandeira (1951) e outros estudiosos citados nesta pesquisa, Antonio Candido (1960) também considera *Fanfarras* a introdutora do Parnasianismo no Brasil. De acordo com Candido (1960), a poesia de Teófilo Dias pode ser avaliada em uma posição limítrofe: “Romântico pelos começos, aspirando logo a uma renovação, que pensa encontrar, primeiro, na poesia social, depois, também no ‘realismo’ e na correção da forma, situa-se entre os últimos românticos pelos livros iniciais, entre os parnasianos pelo último” (CANDIDO, 1960, p. 14).

Dito isto, verificaremos, agora, os resultados da escansão automática de *Sonetos e poemas* (1885), de Alberto de Oliveira, obra que o crítico e poeta Manuel Bandeira (1951) diz ser a responsável pela consagração do Parnasianismo brasileiro, e cujo título por si só já é, por assim dizer, um forte indicativo da proeminência do soneto:

EURIJA	Poeta	Título	Versos	Preparar	ME	RM	MT	Verificado	computador	PF	VC	VF	E
347621	pt	Alberto de Oliveira	UM ÁRVORE	162	S	1	12,3	12,6	0	N	N	N	0
347622	pt	Alberto de Oliveira	A LAGARTA	143	S	1	12,6	12,6	0	N	N	N	0
347623	pt	Alberto de Oliveira	A BORBOLETA AZUL	186	S	1	10,6	10,6	0	N	N	N	0
347624	pt	Alberto de Oliveira	O ANACORETA	32	S	1	12,6	12,6	0	N	N	N	0
347625	pt	Alberto de Oliveira	NOITE DE CHUVA	96	S	1	2,79	2,7	0	N	N	N	0
347627	pt	Alberto de Oliveira	POB FENECEIAS	150	S	3	10,1	10,1	0	N	N	N	0
347628	pt	Alberto de Oliveira	A CRUZ DA MONTANHA	105	S	1	12	12	0	N	N	N	0
347629	pt	Alberto de Oliveira	VERTUMNO	89	S	1	12	12	0	N	N	N	0
347630	pt	Alberto de Oliveira	I - A ENCHENTE	78	S	1	12	12	0	N	N	N	0
347631	pt	Alberto de Oliveira	II - A GALEIRA DE CLEOPATRA	14	S	1	6,6	6,6	0	N	N	N	0
347632	pt	Alberto de Oliveira	III - O LETO DA ROMANA	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347633	pt	Alberto de Oliveira	III - MANTO REAL	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347634	pt	Alberto de Oliveira	IV - A PONTE VERMELHA	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347635	pt	Alberto de Oliveira	V - A JANELA DO SOL	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347636	pt	Alberto de Oliveira	VI - FIM DE UM CONTO	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347637	pt	Alberto de Oliveira	VII - MAZEPPIA	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347638	pt	Alberto de Oliveira	VIII - SOMBRA	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347639	pt	Alberto de Oliveira	IX - TITANIA	14	S	1	12	12	0	N	N	N	0
347640	pt	Alberto de Oliveira	X - A ENTRADA DO INVERNO	28	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347641	pt	Alberto de Oliveira	XI - GALATEIA	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347642	pt	Alberto de Oliveira	XII - ÚLTIMA DEUSA	14	S	1	10,12	10,12	0	N	N	N	0
347643	pt	Alberto de Oliveira	XIII - LENDO OS ANTIGOS	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347644	pt	Alberto de Oliveira	XIV - PASSAÇO VEDADO	14	S	1	10,12	10,12	0	N	N	N	0
347645	pt	Alberto de Oliveira	XV - ESTATUA	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347646	pt	Alberto de Oliveira	XVI - A ENTRADA DA PRIMAVERA	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0
347647	pt	Alberto de Oliveira	XVII - ENTRE AS ÁRVORES	14	S	1	10	10	0	N	N	N	0

Figura 03: *Corpus Sonetos e poemas*, de Alberto de Oliveira (1885). Fonte: Aoidos.

Sonetos e poemas (1885), semelhante à *Fanfarras* (1882), é dividida em partes, três no total: “Primeiros poemas”, “Sonetos” e “Terceiros poemas”. Em se tratando das formas fixas que a compõem, ela também apresenta um número grande de sonetos: é composta por 54 poemas, dos quais 31 são sonetos, o que equivale a mais da metade das formas tradicionais de poemas dispostas no *corpus*, o correspondente a 57,40%. A fim de simplificar tais informações, vejamos, no gráfico abaixo, a distribuição do soneto e de outras formas de poemas em Alberto de Oliveira e seus *Sonetos e poemas* (1885):

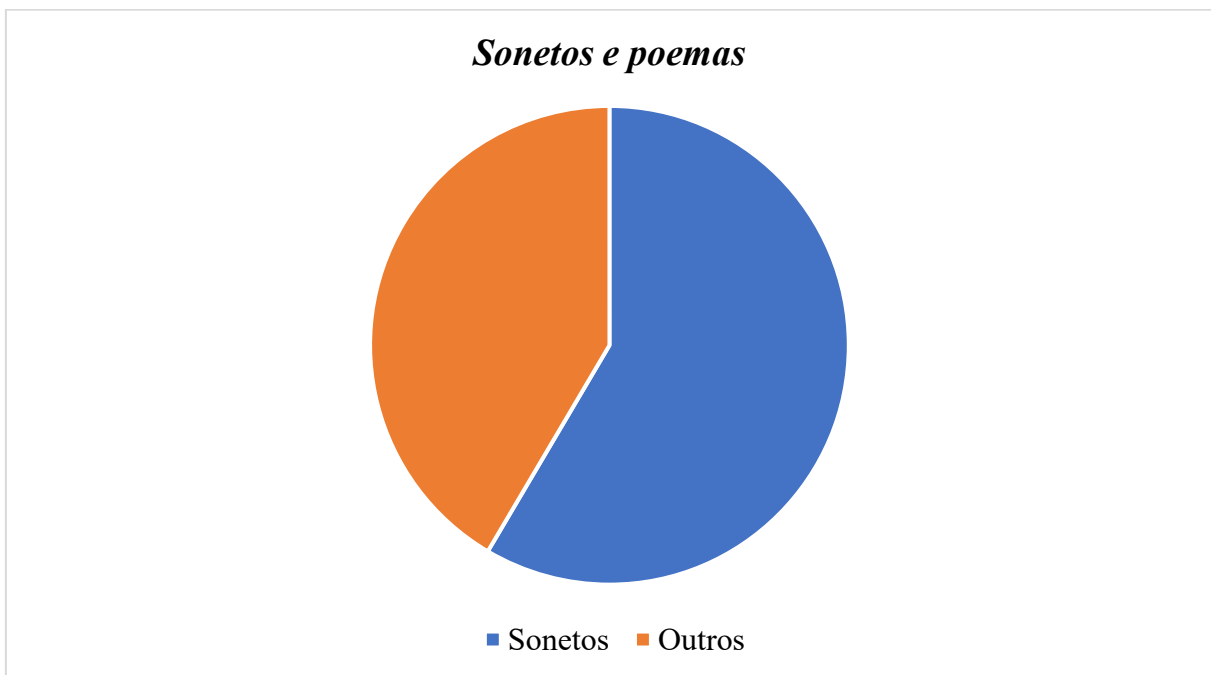


Gráfico 01: Distribuição do soneto em *Sonetos e poemas* (1885), de Alberto de Oliveira. **Fonte:** Aoidos.

Esse gosto pelo soneto de Alberto de Oliveira não se restringe somente aos seus *Sonetos e poemas* (1885), também notamos, em outras obras publicadas pelo fluminense, essa sua preferência. Se observarmos, por exemplo, a primeira parte de suas *Poesias 1ª série*, publicada em 1900, e que é formada por poemas que compõem *Meridionais* (1884), de um total de 44 poemas, 24 são classificados sonetos, um pouco mais da metade.

Para Machado de Assis (1900), outros poetas denominados parnasianos que também fizeram grande uso do soneto foram Olavo Bilac e Raimundo Correia. No caso específico do maranhense e sua obra *Sinfonias*, publicada em 1883, vemos que dos 80 poemas que a compõem, 53 deles são sonetos, o que corresponde 66,25% no *corpus*. Para facilitar a compreensão, observemos o gráfico seguinte:

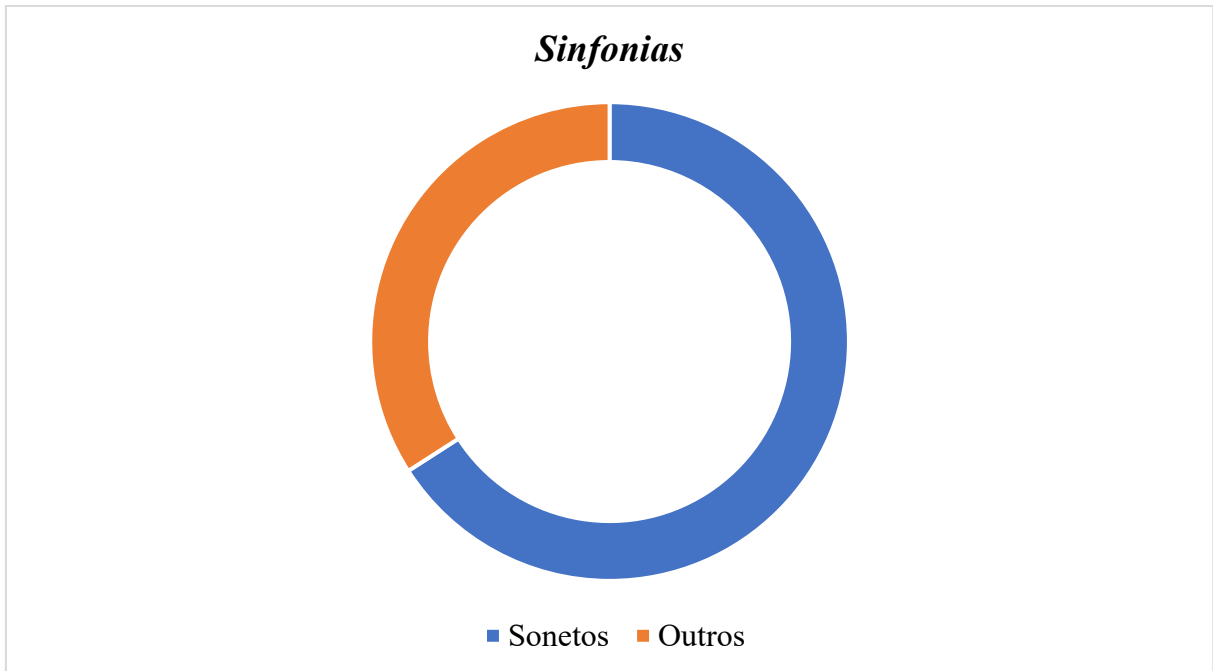


Gráfico 02: Distribuição do soneto em *Sinfonias* (1883), de Raimundo Correia. **Fonte:** Aoidos.

O mesmo acontece com seus *Versos e versões* (1887), obra que possui 80 poemas, deles, 38 são sonetos (47,5%). É por esse e outros motivos que Ramos (1967, p. 109) afirma que Correia, “em seus êxitos formais, legou-nos sonetos dos mais representativos do Parnaso, coloridos, sonoros, denotadores de perícia no uso dos epítetos e dos vocábulos em geral”.

Em se tratando de Bilac, citamos *Poesias*, edição de 1902, que, como já dissemos antes, é dividida em seis partes: “Panóplias”, “Via láctea”, “Sarças de fogo”, “Alma inquieta”, “As viagens” e “O caçador de esmeraldas”. Dos poemas que a compõem, um total de 145; 79 deles são sonetos, o equivalente a mais da metade do *corpus*, isto é, cerca de 54,48%.

Para maiores esclarecimentos, abaixo segue um gráfico que apresenta os resultados das disposições da forma fixa soneto em outros poetas que, segundo pontua a crítica literária (ROMERO, 1905; CARVALHO, 1937; CARPEAUX, 1951; BANDEIRA, 1951; CANDIDO, 1960; RAMOS, 1967), fizeram parte da mesma “vertente literária” do maranhense Teófilo Dias, precisamente daqueles que são, de algum modo, classificados como “poetas parnasianos”:

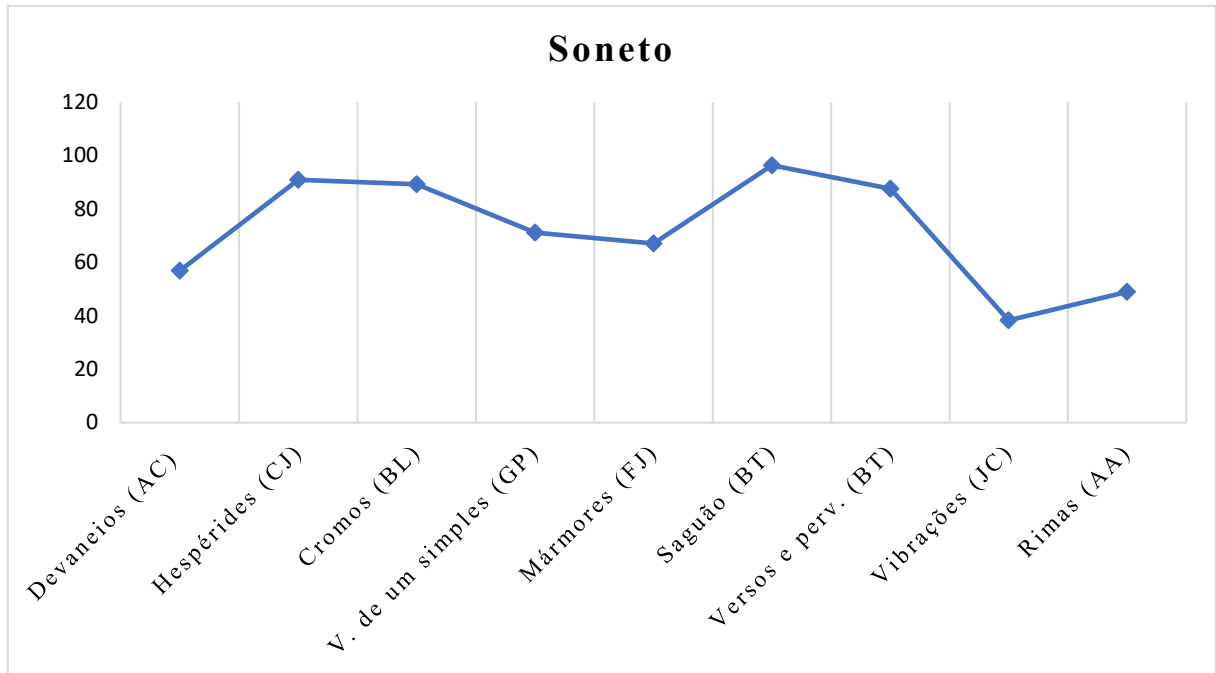


Gráfico 03: Disposição do soneto em “poetas parnasianos”. **Fonte:** Aoidos.

Conforme vemos, os resultados nos mostram que as obras poéticas de todos os poetas usados, a exceção de Júlia Cortines com suas *Vibrações* (1905); e Artur Azevedo e suas *Rimas* (1909), são excedentes quanto ao soneto, detendo de mais da metade dessa forma fixa de poema.

Algo que salta aos olhos é a proporção de sonetos em Bastos Tigre e seu *Saguão da posteridade* (1902). Essa obra foi escrita praticamente toda em sonetos, dos 55 poemas que a compõem, 53 deles são sonetos, o equivalente a 96,36%. Do mesmo modo acontece com seus *Versos e perversos* (1905), dos 105 poemas que a compõe, 92 são sonetos, cerca de 87,61%.

Hespérides (1879), de Carvalho Júnior, também apresenta grande número de sonetos (90,90%). Se compararmos, por exemplo, esses resultados com os resultados de *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias, diremos que Carvalho Júnior recorreu bem mais à forma fixa soneto do que o seu amigo maranhense, o que também aconteceu com os poetas Afonso Celso (1876) e B. Lopes (1881). Observamos que o soneto corresponde a um percentual de 56,89% em *Devaneios* (1876), de Afonso Celso; e 89,21% em *Cromos* (1881), de B. Lopes.

Esses resultados ficam ainda mais expressivos se considerarmos o percentual de sonetos em poetas denominados “românticos” pela crítica literária (BANDEIRA, 1967; MOISÉS, 1971; CANDIDO, 1960; STEGAGNO-PICCHIO, 2004; BOSI, 2017; etc.), como, por exemplo, Castro Alves e suas *Espumas flutuantes* (1870). Dentre os 61 poemas dispostos nessa obra, somente 7 deles são classificados sonetos, cerca de 11,47%. Observemos o gráfico:

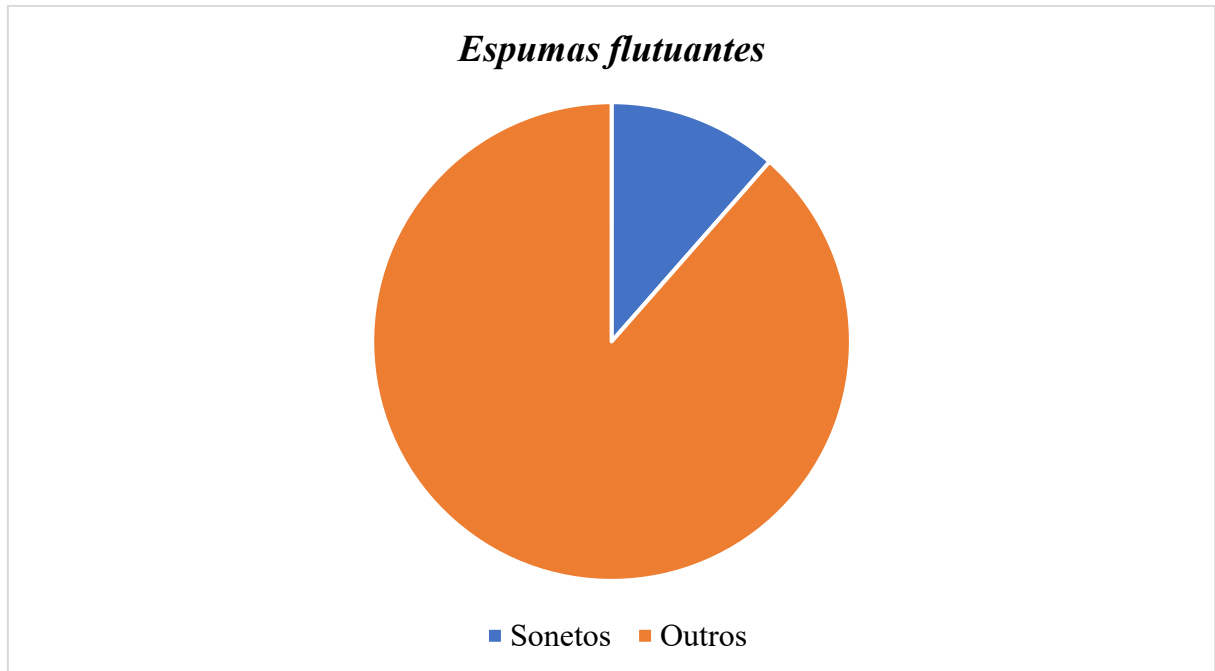


Gráfico 04: Distribuição do soneto em *Espumas flutuantes* (1870), de Castro Alves. **Fonte:** Aoidos.

Outro poeta que também apresenta déficit com relação ao soneto, mesmo que não seja considerado romântico, é o sergipano Sílvio Romero e seus *Cantos do fim século*. Essa obra é formada por 47 poemas, no entanto, o poeta não faz uso, em nenhuma ocasião, do soneto.

Tobias Barreto, amigo e companheiro de geração de Sílvio Romero, cujas ideias e pensamentos são muito semelhantes, também quase não recorre ao soneto, pelo menos, não em *Dias e noite* (1881) —; dos 73 poemas que a compõem, só encontramos um soneto.

Como evidenciamos no primeiro capítulo, alguns críticos do Teófilo Dias (BANDEIRA, 1951; CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996) pontuam semelhanças de estilo entre ele e os poetas românticos Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Fagundes Varela e Casimiro de Abreu. Assim sendo, semelhante ao que fizemos com Castro Alves e suas *Espumas flutuantes* (1870), vejamos também se Álvares de Azevedo (1853) e Casimiro de Abreu (1859) fazem uso, em algum momento, do soneto em suas obras.

Primeiramente, notemos a disposição dos sonetos em *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo (1853):

Alvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml

+ Recarregar + Excluir + Todos os versos + XML + XML+comprido + HTML + PDF + CPUB

Redigitarizar tudo **Verificar tudo** **Consultar a verificação de todos**

Edição **1** **10/10** **10/10**

El	BR	ou	Fls	Titulo	Versos	Preparar	MG	RM	MT	Verificado	computador	PF	VC	VF	E
32704	pt			Alvares de Azevedo Como as Flores de uma prunella oliveira	9	5	1	10	10	10	N	N	N	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo SEM MAR	54	5	1	7	7	N	N	N	0	0	0
32743	pt			Alvares de Azevedo SONHARDO	22	5	1	15	15	N	N	N	0	0	0
32704	pt			Alvares de Azevedo ESMAI	38	5	1	12	12	N	N	N	0	0	0
32705	pt			Alvares de Azevedo ANTES DE	18	5	1	37	37	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo ANJUNO	84	5	1	7	7	N	N	N	0	0	0
32747	pt			Alvares de Azevedo ANTES DO MAR	20	5	1	5	5	N	N	N	0	0	0
32704	pt			Alvares de Azevedo Tenho um voto que deixo	34	5	1	7	7	N	N	N	0	0	0
32704	pt			Alvares de Azevedo A CANTIGA DO SERTANÇO	90	5	1	7	7	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo Quando a noite, no leito perfumado	24	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo O PACTO	60	5	1	7	7	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo (Fu um doido em sonhar tantos amores.)	52	5	10	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo Quando falo contigo, no meu peito	60	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32704	pt			Alvares de Azevedo NA MINHA TERRA	80	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo ITALIA	80	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo NO...	43	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo CRISTÓVÃO DO MAR	60	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo CRISTÓVÃO DAS MONTANHAS	60	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo DESALINHO	30	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo PAUSA INOCENCIA	30	5	1	7	7	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo SONHO (Lido a luz do lampião?) sombra)	14	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo HARMONIA	80	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo HARMONIA	80	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32704	pt			Alvares de Azevedo VISA	68	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo C...	30	5	1	7	7	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo NO TUMULDO DO MEXILHÃO	24	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo O PASTOR MORIBUNDO	34	5	1	47	47	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo TARDE DE VERÃO	48	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo TARDE DE INVERNO	100	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo CANÇÃO	44	5	1	7	7	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo SAUDADE	58	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo ESPERANÇA	42	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo VIREMOS VISTA	77	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32704	pt			Alvares de Azevedo VIREMOS VISTA	274	5	20	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo LEMBRANÇA DE MORRER	48	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo UM CAGANER DE POETA	305	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo IDEIAS STRANGAS	205	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo BOCHOS	625	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo BADO E CHARUTOS	108	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0
32702	pt			Alvares de Azevedo FLORES E FLORES E FLORES	40	5	1	10	10	N	N	N	0	0	0

Figura 04: Escansão automática de *Lira dos vinte anos* (1853), de Álvares de Azevedo. **Fonte:** Aoidos.

A escansão automática dessa obra nos mostra que seu autor não foi um cultor do soneto. Esse poeta, semelhante ao que fizera Tobias Barreto, só recorre a essa forma de poema uma única vez. Do mesmo modo, verificamos *As primaveras*, de Casimiro de Abreu (1859), e como resultado, concluímos que o poeta fluminense também não faz uso do soneto em sua obra. Possui ela um total de 71 poemas, mas não há nela nenhuma ocorrência do soneto.

Esses resultados confirmam os apontamentos feitos pela crítica literária (BANDEIRA, 1951; RAMOS, 1967; STEGAGNO-PICCHIO, 2004) no que se refere ao soneto, o de que ele volta a ser usado com grande frequência a partir dos decênios de 70 do século XIX, bem como o fato de os poetas “românticos” quase não recorrerem a essa forma fixa de poema.

4.3 O corpus e a quantificação dos metros

Luciana Stegagno-Picchio (2004) fala, em sua *História da literatura brasileira*, da mudança dos “instrumentos” utilizados pelos poetas “parnasianos” nas suas criações, os quais caracterizam, em termos de estilo, a escola da arte pela arte. Além da linguagem empregada, “língua clássica, econômica e controlada” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 292). Para a crítica, “leis exatas, como a da ‘mobilidade das cesuras’ codificada por Manuel do Carmo e aplicada ao decassílabo, governam os novos metros que substituem as ‘monótonas’ redondilhas duplas e os ‘chatos’ versos brancos dos românticos” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 292).

O verso parnasiano, em sua estrutura, sofre modificações. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1989), em *Introdução ao Parnasianismo brasileiro*, informa que “o Parnasianismo,

segundo em geral se admite, praticou ‘a arte pela arte’ e a precisão vocabular (*mot juste*), numa poesia plástica, pinturesca e sonora, que buscava a perfeição técnica e evitava a um tempo as confissões sentimentais e o palavreado oco” (RAMOS, 1989, p. 08). Além dessas características comumente associadas ao verso parnasiano, Ramos (1989, p. 08) continua dizendo que:

Certos tipos de verso desaparecem (como o alexandrino arcaico); o sistema de contagem de sílabas passa por mudanças, vindo a ser adotado a reforma de Castilho, já praticada por Machado de Assis, por exemplo, o uso uniforme do decassílabo sáfico se eclipsa; combate-se a “frouxidão” do verso romântico, isto é, há tendência quase invencível em poetas como Alberto de Oliveira, à prática da sinalefa e da sinérese, quase desaparecendo a diérese e o hiato, isto pelo “horror ao hiato”, adquiridos não nos clássicos da línguas, mas nos manuais franceses. Começa a existir a preocupação da “rima rica”, isto é, rara, ou então e de preferência resultante da combinação de categorias gramaticais diferentes (um substantivo não deve rimar com outro substantivo, mas com adjetivo, verbo, advérbio, etc.); condenam-se a homofonia das rimas, isto é, o fato de as ordens de rimas possuírem a mesma vogal tônica.

Outro traço muito característico dos parnasianos é a ausência quase que total do verso branco. O próprio Teófilo Dias recorreu a esse elemento formal em suas *Lira dos verdes anos* (1878), conforme destacaram os críticos Machado de Assis (1879) e Antonio Candido (1960).

Posto isto, passemos para a análise automática da quantificação dos metros dispostos no *corpus* em análise, isto é, *Fanfarras e Sonetos e poemas*, observemos os dados da tabela abaixo:

Comprimento do verso, em sílaba								
Grupo	10	12	4	6	6+6	7	Outro	Total
<i>Fanfarr.</i>	295	464		52		260	-	1071
<i>Sonetos e</i>	1041	865	39	324	14	244	-	2576
Total	1336	1329	39	376	14	504	-	3647

Tabela 02: Distribuição dos metros no *corpus* de estudo. **Fonte:** Aoidos.

Os resultados da tabela 02 evidenciam a hegemonia do verso decassílabo em *Sonetos e poemas* (1885), de Alberto de Oliveira. Dos seus 2.576 versos, destacamos que 1.041 deles são decassílabos, o que equivale a 40,41%. O gráfico 05 apresenta as distribuições dos metros em *Sonetos e poemas* (1885), de Alberto de Oliveira, de modo mais simplificado:

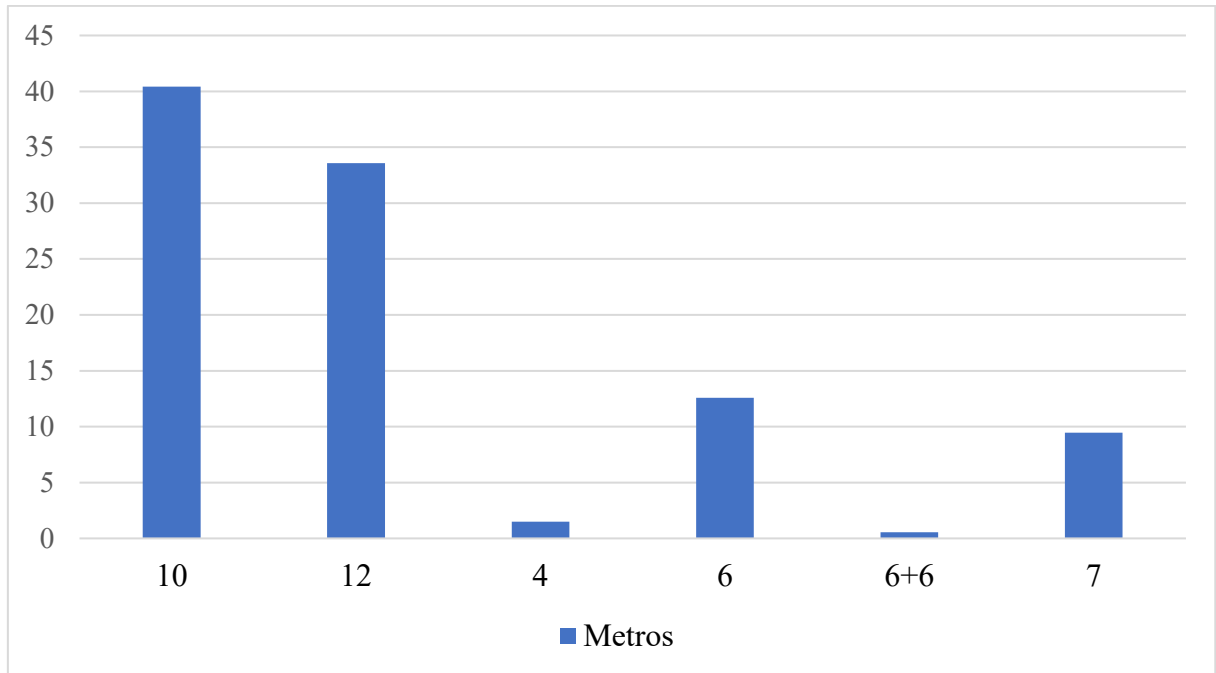


Gráfico 05: Distribuição dos metros em *Sonetos e poemas* (1885). **Fonte:** Aoidos.

Fanfarras (1882) também se apresenta excedente com relação aos versos de dez sílabas, mesmo que os números sejam muito inferior aos resultados de *Sonetos e poemas* (1885). O decassílabo, num total de 295 versos, corresponde 27,54% no *corpus*. Entretanto, além desse metro, notamos outros que também se apresentam em excedência em Teófilo, o caso do verso de doze sílabas poéticas, que é o metro mais usado pelo literato maranhense, e que trataremos com mais detalhe em outra seção. Abaixo segue um gráfico que apresenta, com mais clareza, as porcentagens das distribuições dos esquemas métricos existentes em *Fanfarras* (1882):

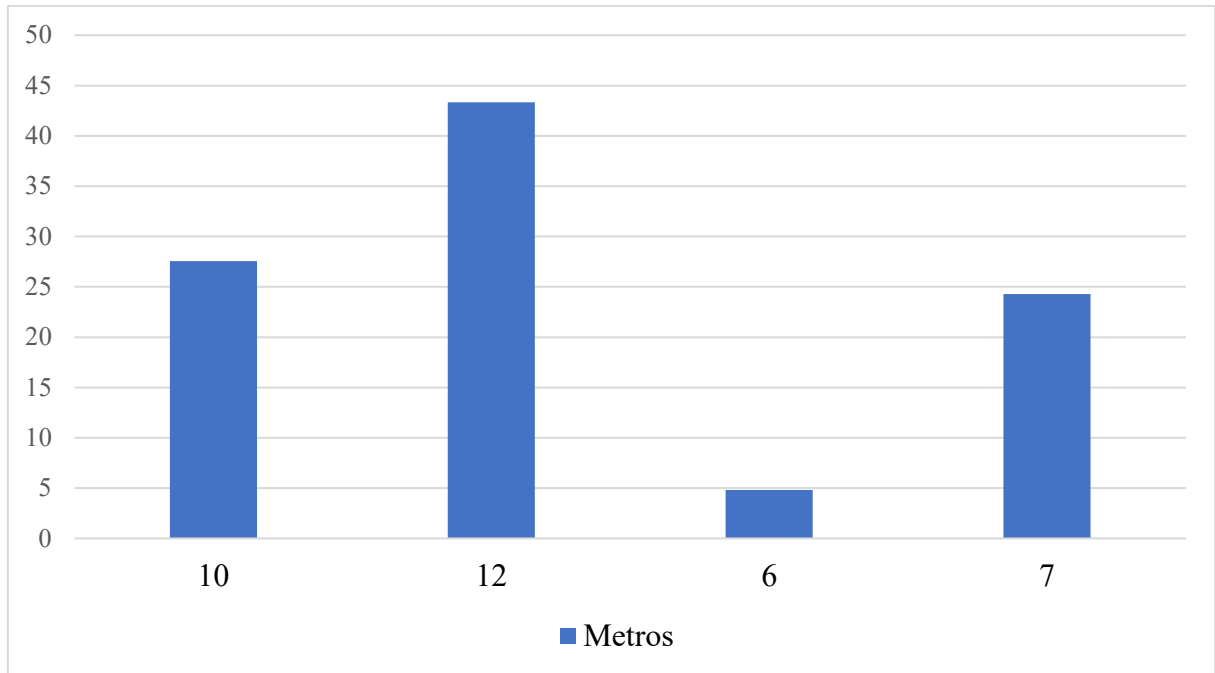


Gráfico 06: Distribuição dos metros em *Fanfarras* (1882). **Fonte:** Aoidos.

Conforme vemos no gráfico, o autor de *Fanfarras* possui um gosto acentuado quanto aos versos de doze (43,32%), dez (27,52%), sete (24,27%) e seis sílabas (4,85%). Teófilo Dias usa bem mais o verso de doze sílabas, ao contrário de Alberto de Oliveira. O decassílabo é o segundo metro mais empregado pelo maranhense, seguido do heptassílabo e do hexassílabo.

No que diz respeito à proporção de versos heptassílabos e hexassílabos em Teófilo Dias e Alberto de Oliveira, notamos que em Alberto o hexassílabo sobressai em relação ao heptassílabo, o que não acontece com Teófilo. Em *Fanfarras*, o heptassílabo é mais recorrente do que o hexassílabo. Além disso, Teófilo não usa, como fez Alberto, os versos de 4 e 6+6.

Teófilo Dias, ao que parece, não foi um amante do verso de onze sílabas, em *Lira dos verdes anos* (1878) encontramos, com grande dificuldade, um único poema cujo metro é o hendecassílabo, intitulado “Sombras”, o qual, inclusive, é precedido de uma epígrafe dedicada a Fagundes Varela (“E a pálida imagem desfez-se em neblinas!”), a saber:

Eu vi! nem foi sonho de formas sem vida,
 Que a mente iludida, por caso, gerou,
 Nem fada, nem anjo de nítidas plumas,
 Que em carro de brumas na terra passou: (DIAS, 1878, p. 29).

Do mesmo modo acontece com o verso de nove sílabas (eneassílabo). Em *Lira dos verdes anos* (1878) só verificamos dois poemas em que o poeta maranhense se vale desse metro, quais sejam: “Seta e canto” e “Nuvens e ilusão”. Ao passo que os versos de sete e dez sílabas

compõem praticamente toda a obra. No caso específico do verso de doze sílabas poética, ele não aparece nenhuma vez, o qual só será visto somente a partir de seus *Cantos tropicais* (1878).

Olhemos, no gráfico abaixo, a disposição dos metros em *Lira dos verdes anos* (1878), de Teófilo Dias:

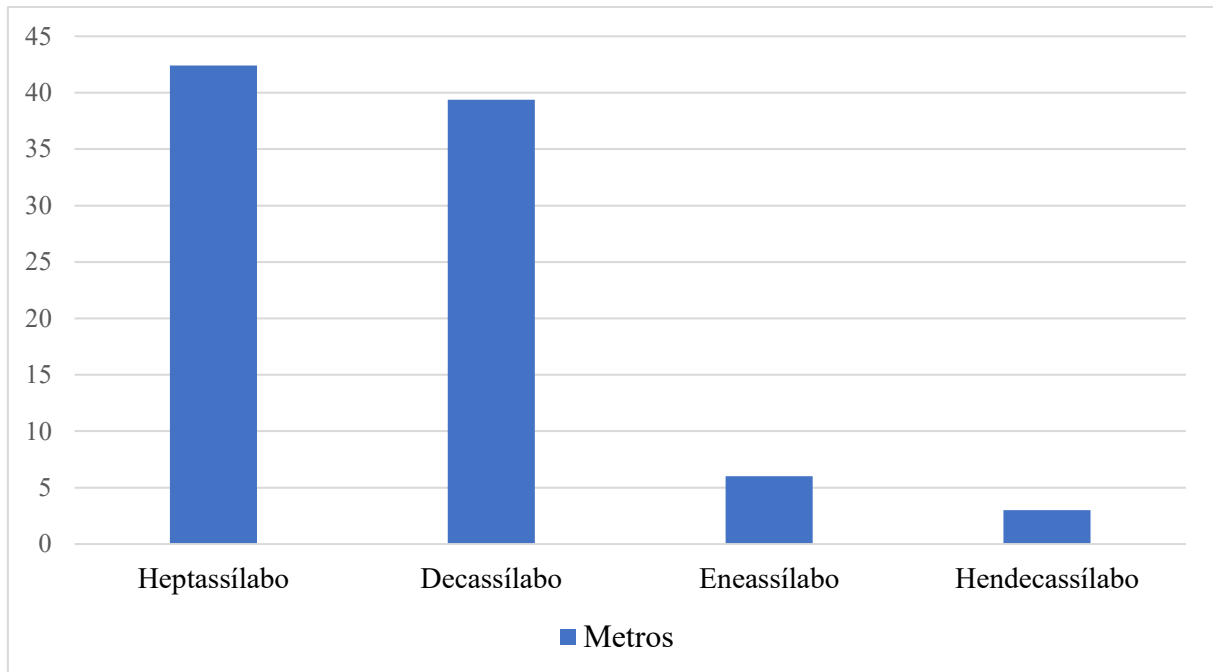


Gráfico 07: Distribuição dos metros em *Lira dos verdes anos* (1878).

Os resultados do gráfico 07 confirmam os apontamentos acima, os de que Teófilo Dias usa pouco o eneassílabo e o hendecassílabo em suas *Liras dos verdes anos* (1878), ao passo que o heptassílabo (42,42%) e o decassílabo (39,39%) são os metros mais utilizados por ele.

Do mesmo modo que fizemos com *Liras dos verdes anos* (1878) e *Fanfarras* (1882), notemos como se comporta a distribuição dos metros em *Cantos tropicais* (1878), de Teófilo Dias:

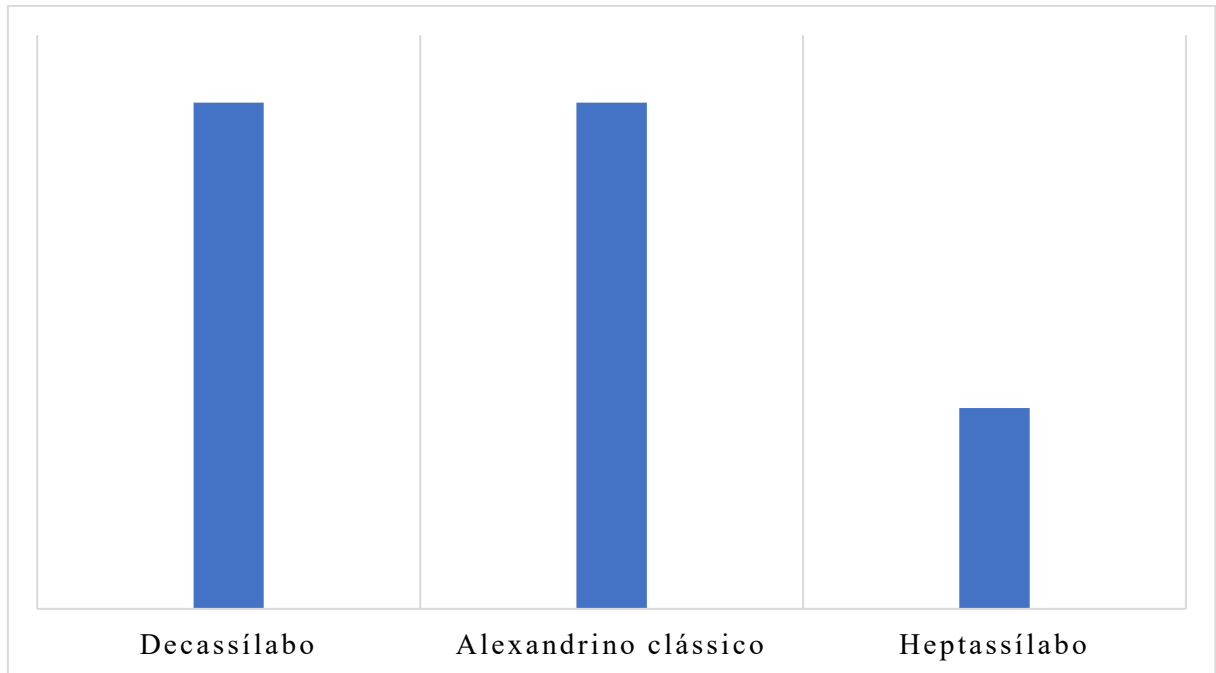


Gráfico 08: Distribuição dos metros em *Cantos tropicais* (1878).

Mesmo que em *Cantos tropicais* (1878) Teófilo Dias também recorra, como fez em *Lira dos verdes anos* (1878), ao decassílabo e ao heptassílabo, vemos que ele começará a fazer uso do alexandrino clássico. O “Albatroz”, poema que já mencionamos neste estudo, foi escrito todo ele em versos de doze sílabas, assim como: “O deserto”, “Andaluza”, “Ruínas” e outros.

Ainda em relação ao emprego dos versos de nove e onze sílabas, torna-se necessário dizermos que *Cantos tropicais* (1878) não apresenta nenhum desses dois metros. Isso confirma os apontamentos feitos pela fortuna crítica do maranhense (AZEVEDO, 1882; LIMA, 1882; MAGALHÃES, 1889), sobretudo quando afirma que o estilo de Teófilo Dias sofreu, de certo modo, alterações. O maranhense deixou de usar o eneassílabo e hendecassílabo, e passou a empregar o alexandrino clássico, o tipo de metro mais usado por ele em *Fanfarras* (1882).

O gráfico 09 apresenta a “evolução cronológica” do uso de métricas distintas na obra de Teófilo Dias:

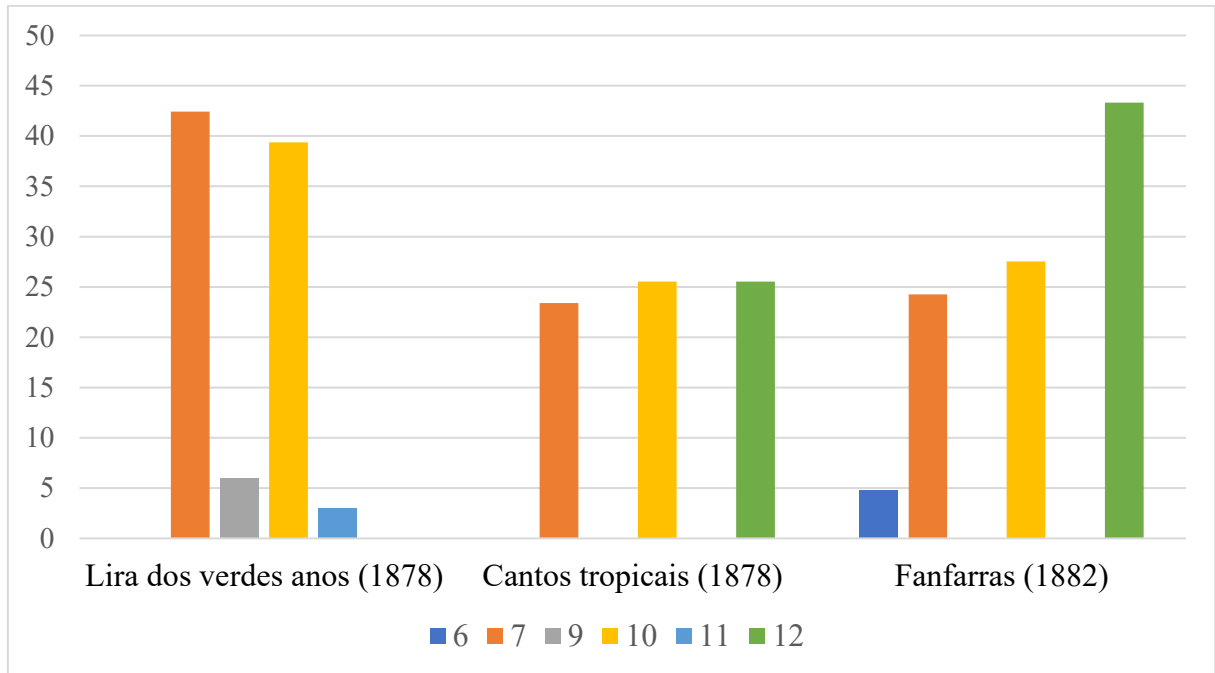


Gráfico 09: Evolução cronológica dos metros na obra de Teófilo Dias.

Semelhante ao que fizemos com Teófilo no recorte acima, achamos viável verificar como se comportam os metros em outras obras publicadas por Alberto de Oliveira. Para isso, realizamos uma análise simples e rápida em *Poesias 4ª série* (1927). Esse livro é dividido em seis partes, quais sejam: “Ode cívica”, “Alma e céu”, “Cheiro de flor”, “Ruínas que falam”, “Camará ardente” e “Ramo de árvore”. Os resultados da análise feita evidenciam que há uma proeminência do decassílabo em comparação aos demais metros. Embora Alberto apresente versos de quatro, sete, seis, oito e doze sílabas; o verso de dez sílabas é o mais recorrente.

Agora, verificaremos como se dá a distribuição dos metros nas obras de poetas contemporâneos de Teófilo Dias e Alberto de Oliveira. Observemos a tabela abaixo:

Comprimento do verso, em sílaba										
Grupo	T. Barreto	S. Romero	O. Bilac	R. Correia	M. Teixeira	F. Xavier	C. Alves	C. Júnior	B. Lopes	A. Celso
10	1145	2144	1411	858	1161	354	1780	122	303	537
11	17	18	-	-	-	-	32	-	-	-
12	-	2	1880	349	1250	408	32	168	-	202
4	22	-	72	1	8	-	-	-	4	-
5	46	10	-	-	16	-	-	-	14	-
5+5	103	74	1	-	57	-	44	-	-	-
6	38	18	176	80	333	122	244	-	105	332
6+6	-	-	-	-	4	-	188	-	-	-
7	1918	1074	425	93	274	200	799	14	1120	165
8	1	2	275	-	1	-	-	-	-	-
9	108	44	-	-	12	-	-	-	-	-
Outro	60	16	-	3	24	-	25	-	-	3
Total	3464	3435	4259	1384	3143	1184	3151	304	1543	1239

Tabela 03: Comprimento do verso, em sílabas – *corpus* contraste. **Fonte:** Aoidos.

A tabela 03 nos mostra que os poetas Afonso Celso, B. Lopes, Castro Alves, Raimundo Correia, Sílvio Romero e Tobias Barreto têm preferência pelo decassílabo, pelo menos em se tratando das obras cotejadas nesse recorte. De outro modo, vemos que Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Múcio Teixeira e Olavo Bilac preferem o verso de doze sílabas. Esse resultado é interessante, pois evidencia certa proximidade de estilo entre Teófilo Dias e os seus amigos e companheiros de geração Carvalho Júnior, Múcio Teixeira e Fontoura Xavier.

Tobias Barreto (1881), em *Dias e noite*, apresenta um ou dois poemas cujos versos são classificados hendecassílabos. Todavia, no caso de Sílvio Romero (1878) e seus *Cantos do fim do século*, devemos informar que não há, nele, nenhum poema com esse tipo de metro. Dito antes, é comum que, no momento da inserção dos arquivos XML/TEI no Aoidos, façamos reparos e/ou correções em “problemas” detectados por essa ferramenta, na maioria das vezes, problemas com a escansão dos versos. Por vezes, os poetas se confundem na contagem das sílabas poéticas de seus poemas, noutros casos, são problemas ocasionados por gralhas que passaram despercebidos no momento da edição dos arquivos no formato HTML.

Assim sendo, ao que tudo indica, foi o que aconteceu com Sílvio Romero (1878) e *Cantos do fim do século*. Nessa obra, encontramos versos dispostos da seguinte forma:

Métrica**Esquema rítmico⁴⁰**

1 - A/ vi/da!...a/ vi/da!/ que e/sse/ céu/ pu/rí/ssimo	10 ²⁻⁴⁻⁸⁻¹⁰
2 - Pro/me/te/ lím/pi/da,/ lu/mi/no/sa e/ cla/ra,	11 ²⁻⁴⁻⁷⁻⁹⁻¹¹
3 - Que/ em/ no/ssó/ pei/to, em/ sua/ rés/tea al/vi/ssima.	10 ³⁻⁵⁻⁸⁻¹⁰
4 - A/que/la es/tre/la/ ma/jes/to/sa e/xa/ra!	10 ²⁻⁴⁻⁸⁻¹⁰
5 - São/ trans/pa/rên/cias/ de um/ a/mor/ con/ti/do,	10 ⁴⁻⁸⁻¹⁰
6 - E/xu/be/rân/cias/ de um/ ful/gor/ vi/vaz;	10 ⁴⁻⁸⁻¹⁰
7 - São,/ na/tu/re/za,/ de/li/cio/sos/ chei/ros	10 ⁴⁻⁸⁻¹⁰
8 - Que a/ vo/ssa/ for/ça/ dul/çu/ro/sa/ traz...	10 ²⁻⁴⁻⁸⁻¹⁰

O verso da linha 2 se diferencia dos demais: ao invés de trazer dez sílabas, ele traz onze sílabas. Para mantermos a isometria desses versos decassílabos, os quais compõem o poema “O aroma”, é possível que façamos, por exemplo, uma síncope na palavra “límpida” / “limp’da”.

Encontramos, nessa mesma obra, outros casos parecidos com esse, como os que acontecem nos poemas “Roma”, “Mazzini” e “O inferno”. Neste último, temos:

Métrica**Esquema rítmico**

Não/ sa/be/mos/ co/mo/ Lú/ci/fer/ pros/crí/to.	11 ³⁻⁷⁻¹¹
Á/guia/ fa/tal/ que/ de/va/ssa/ra a al/tu/ra,	10 ¹⁻⁴⁻⁸⁻¹⁰
Con/sen/te em/ con/de/nar/ as/ ou/sa/di/as,	10 ²⁻⁶⁻¹⁰
Sim,/ dos/ que/ têm/ com/ ele/ essa/ es/ta/tu/ra!	10 ¹⁻⁴⁻⁷⁻¹⁰

Análogo ao poema “O aroma”, em “O inferno”, verificamos um verso que se difere dos demais em termos da quantidade de sílabas poéticas. Ao invés de contar dez sílabas, o verso — “Não sabemos como Lúcifer proscrito” — conta onze. Logo, para que mantenhamos sua isometria com os outros versos, propomos uma síncope na palavra “Lúcifer”, reduzindo-a a “Lúsfer”. Vale ressaltarmos que, existem casos em que, tendo os poetas tempo, eles próprios arrumam esses versos “defeituosos”, igual fez Alberto de Oliveira com seus *Sonetos e poemas*.

Ao escandir os poemas de *Sonetos e poemas* (1885), a máquina notificou alguns problemas quanto à quantificação dos metros. A fim de solucionarmos tais divergências, resolvemos comparar os poemas que apresentavam “erros” em *Sonetos e poemas* (1885) com outras edições desses mesmos poemas, para isso, recorremos à obra *Poesias 2ª série* (1912).

Dentre os poemas que apresentavam problemas de metrificação, conforme pontuou o Aoidos, destacam-se: “Ao luar de verona”, “Per tenebra”, “A borboleta azul” e “A enchente”. Abaixo segue uma tabela com os versos que apresentavam “erros” na métrica, em *Sonetos e poemas* (1885); e aqueles já modificados pelo poeta em suas *Poesias 2ª série* (1912):

⁴⁰ Essa análise está de acordo com o sistema de versificação portuguesa, em que a contagem das sílabas métricas é feita somente até a última sílaba tônica do verso.

Poemas com “problemas” de metrificação, em <i>Sonetos e poemas</i> (1885)		
Poema	Verso	Metro
“Ao luar de verona”	Noite o perfume balsâmico se evola	11
“Per tenebra”	Inesperada e enganosa,	7
“A borboleta azul”	Ela o céu ama, como ama a borboleta	11
“A enchente”	E a água desce: e ora as chãs , as fértils planuras	13
Poemas com a metrificação “corrigida”, em <i>Poesias 2ª série</i> (1912)		
“Ao luar de verona”	Noite o perfume tropical se evola	10
“Per tenebra”	Inesperada e enganosa,	6
“A borboleta azul”	Ela o céu ama e ama a borboleta	10
“A enchente”	E a água desce: as rechãs , as fértils planuras	12

Tabela 04: Problemas de metrificação em *Sonetos e poemas* (1885). **Fonte:** Aoidos.

Dessemelhante à *Sonetos e poemas* (1885), *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias, não apresentou muitos problemas de metrificação, o Aoidos só notificou um único poema que possuía problemas na métrica, “O dilúvio”. Esse poema, que contém elementos de teatro (falas em verso), não é regular, ele apresenta estrofes com versos de 4, 6, 7, 10 e 12 sílabas poéticas. No entanto, em uma dessas estrofes, com predominância de versos de 7 sílabas, o Aoidos não conseguiu escandir corretamente o verso: “É o teu herdeiro. Já”, contando sempre 6 sílabas, ao invés de contar 7, para manter a isometria com os demais versos que compõem a estrofe.

4.3.1 Decassílabos heroicos e sáficos

O decassílabo heroico, assim como o alexandrino clássico, diz Luciana Stegagno-Picchio (2004), é uma das características do verso parnasiano. Péricles Eugênio da Silva Ramos (1968, p. 74) ressalta que “os parnasianos, na utilização do decassílabo, variavam muito as tônicas internas fortes, de modo que entre eles só por exceção se encontrará o decassílabo sáfico, uniformemente, em composições inteiras ou mesmo estrofes seguidas”. Simplificando, para esse crítico, os poetas classificados parnasianos, do mesmo modo que aconteceu com os românticos, tinham acentuado gosto pelo decassílabo heroico (RAMOS, 1968).

Desse modo, vejamos os dados estatísticos gerados pelos Aoidos no que toca aos versos decassílabos heroicos e sáficos em Teófilo Dias, Alberto de Oliveira e os demais poetas cotejados neste estudo. O primeiro deles a ser verificado será Teófilo Dias e suas *Fanfarras*:

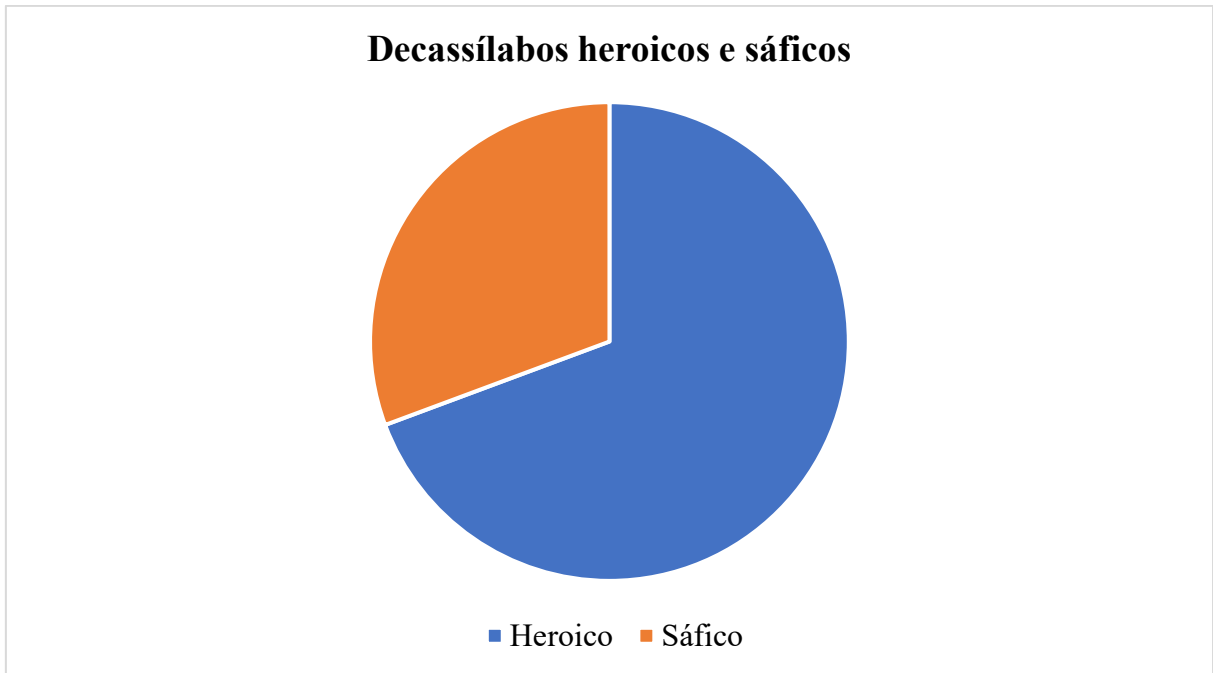


Gráfico 10: Decassílabos heroicos e sáficos em *Fanfarras* (1882). **Fonte:** Aoidos.

Os resultados gerados pelo Aoidos evidenciam que Teófilo Dias possui uma predileção maior pelo decassílabo heroico (69%), ao passo que recorre bem menos ao decassílabo sáfico. Agora, olhemos os resultados gerados pela ferramenta no tocante à distribuição dos decassílabos heroicos e sáficos em *Sonetos e poemas* (1885), de Alberto de Oliveira:

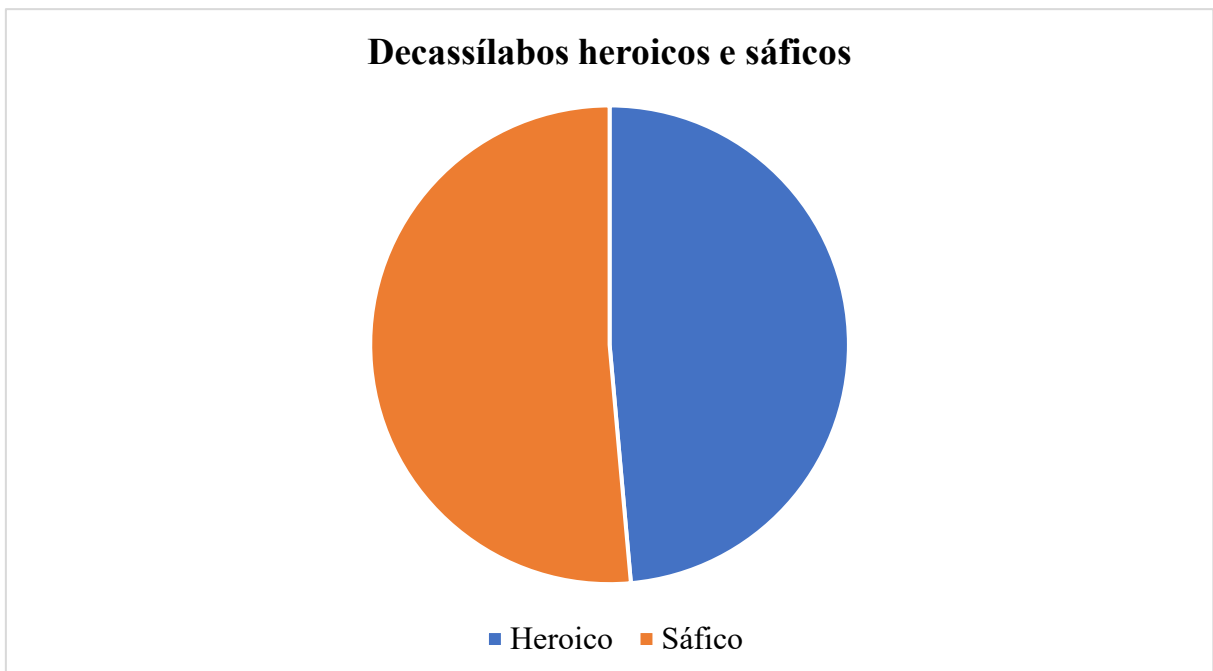


Gráfico 11: Decassílabos heroicos e sáficos em *Sonetos e poemas* (1885). **Fonte:** Aoidos.

Diferente de Teófilo Dias, Alberto de Oliveira usa o decassílabo heroico e sáfico de modo muito equilibrado, tendendo a usar um pouco mais o decassílabo sáfico nessa sua obra.

De maneira semelhante ao que fizemos com a disposição do soneto em poetas contemporâneos de Teófilo Dias e Alberto de Oliveira, observemos, no gráfico seguinte, como se comportam Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Sílvio Romero, Afonso Celso, Casimiro de Abreu, Castro Alves e Álvares de Azevedo quanto aos versos decassílabos heroicos e sáficos em suas obras:

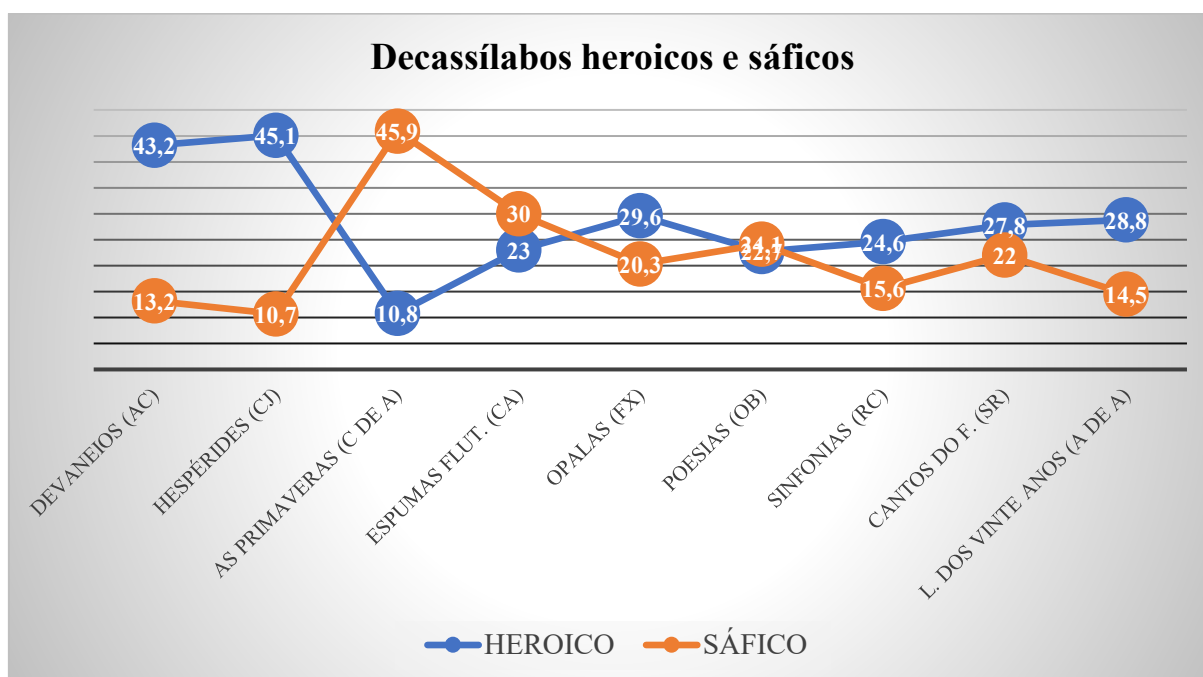


Gráfico 12: Decassílabos heroicos e sáficos – *corpus* contraste. **Fonte:** Aoidos.

Dos poetas cotejados nesse recorte, Carvalho Júnior (45,1%) e Afonso Celso (43,2%) são os que mais recorrem ao decassílabo heroico. Em seguida vêm Fontoura Xavier (29,6%), Álvares de Azevedo (28,8%) e Sílvio Romero (27,8%). Por outro lado, Casimiro de Abreu (45,9%) e Castro Alves (30%) são mais excedentes quanto ao decassílabo sáfico. Nesse quesito, Alberto de Oliveira e seus *Sonetos e poemas* estariam mais próximos de Olavo Bilac, que também faz uso dos decassílabos heroicos e sáficos de modo equilibrado (22,07%; 24,01%). De outro modo, Teófilo Dias, que, além de se aproximar de seus companheiros de geração Afonso Celso, Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, em termos de uso do decassílabo heroico, encontra-se próximo dos poetas Sílvio Romero e Álvares de Azevedo.

Ademais, esses resultados nos fazem repensar o que pontua Péricles Eugênio da Silva Ramos (1968) sobre o uso recorrente do decassílabo heroico pelos românticos e parnasianos, os resultados gerados pelo Aoidos nos mostram que esse uso é muito relativo. Há poetas

denominados românticos típicos pela crítica literária, como Casimiro de Abreu e Castro Alves, que usam o decassílabo sáfico com mais frequência, ao passo que Álvares de Azevedo opta pelo decassílabo heroico. Tais apontamentos servem também para Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia, cujos resultados gerados pelo Aoidos são muito parecidos. Olavo Bilac e Alberto de Oliveira são excedentes no que toca ao decassílabo sáfico, e Raimundo Correia quanto ao decassílabo heroico. Contudo, para fazermos um julgamento mais preciso, seria necessário, talvez, um levantamento estatístico maior de poetas românticos e parnasianos.

4.3.2 Os parnasianos e o alexandrino clássico

Como já afirmado acima, o alexandrino clássico foi um tipo de verso muito benquisto pelos poetas da fase parnasiana. No caso de Teófilo Dias, convém informarmos que ele também recorre a esse metro; na verdade, este é o tipo de verso predominante em suas *Fanfarras* (1882).

A tabela 02 e o gráfico 06, apresentados antes, evidenciam essa preferência de Teófilo Dias pelo verso formado por doze sílabas. De um total de 1.071 versos, os quais compõem *Fanfarras* (1882), 464 deles são versos compostos por doze sílabas, aproximadamente 44%, ao passo que Alberto de Oliveira e *Sonetos e poemas* são excedentes quanto ao decassílabo. Entretanto, apesar desses resultados, Teófilo Dias, que apresenta uma diferença de 15,8% entre versos de doze e dez sílabas, tende a usar mais o decassílabo do que Alberto de Oliveira, pois a diferença em Alberto dos versos de dez e doze sílabas é bem menor, o equivalente a 6,8%.

Antes de apresentarmos os resultados gerados pelo Aoidos no que toca aos versos de doze sílabas, importa dizermos que o verso alexandrino clássico apresenta regras específicas, pois nem todo verso composto por doze sílabas pode ser classificado alexandrino clássico. Esse tipo de verso consiste na união de dois hexassílabos, os quais dão origem a um único verso formado por doze sílabas, o qual é dividido em duas partes iguais, denominadas hemistíquios.

Como exemplo, abaixo seguem alguns versos de *Fanfarras* que estão de acordo com essas especificações:

Métrica

Esquema rítmico

1 - Ma/res,/ de es/pú/meo al/bor//de/ ren/das/ re/ves/ti/dos!	12 ¹⁻⁴⁻⁶⁻⁸⁻¹²
2 - Va/gas,/ che/ias/ de a/ro//ma, e/ de/ tor/por/ fe/cun/das!	12 ¹⁻³⁻⁶⁻⁹⁻¹²
3 - Pa/ra a/ fe/bre/ le/nir,// que es/vai/ra-/me os/ sen/ti/dos,	12 ¹⁻³⁻⁶⁻⁸⁻¹²
4 - Que/ro/ nes/tes/ len/çóis //mer/gu/lhá-/los,/ ven/ci/dos,	12 ¹⁻³⁻⁶⁻⁹⁻¹²
5 - Num/ mar/ de/ sen/sa/ções// le/tár/gi/cas,/ pro/fun/das!	12 ²⁻⁶⁻⁸⁻¹²

Posto isto, destacamos que, mesmo que o Aoidos não possua, ainda, a função de marcar os versos alexandrinos clássicos em um determinado poeta, através da escansão automática realizada por ele e por meio de exame manual, podemos afirmar que todos os versos de doze sílabas que compõem *Fanfarras*, de Teófilo Dias, são denominados alexandrinos clássicos.

A fim de testarmos ainda mais esse método de pesquisa, notemos como se comportam os poetas Teófilo Dias, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac em se tratando especificamente do verso de doze sílabas:

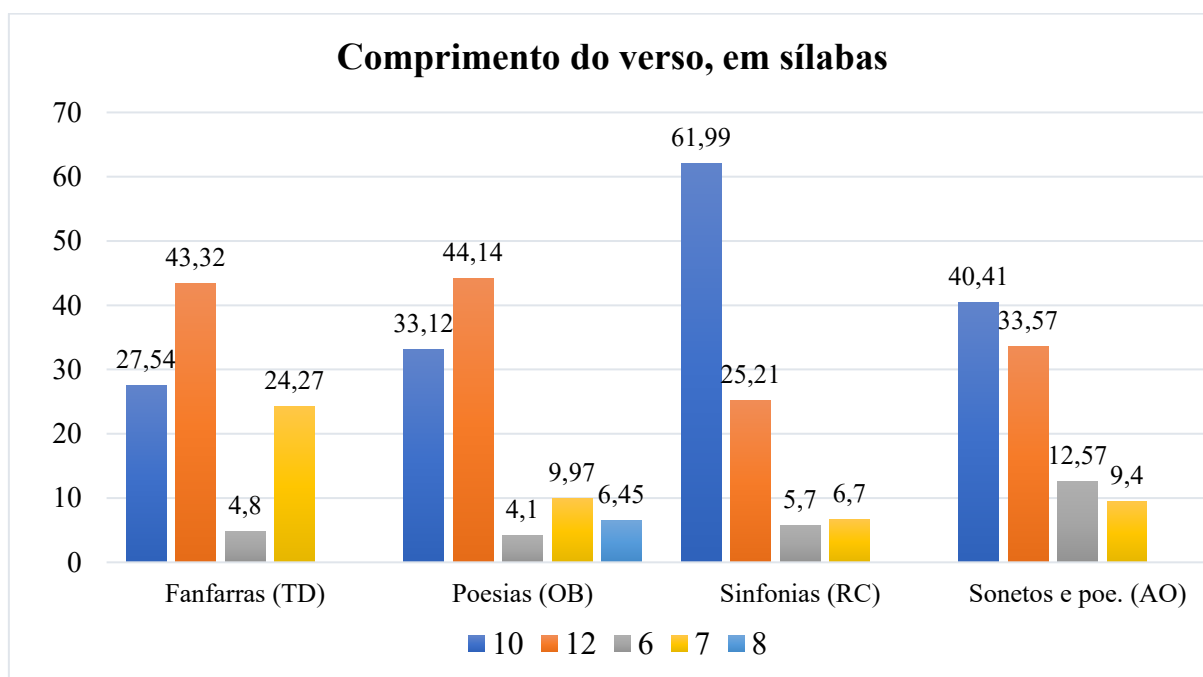


Gráfico 13: Comprimento do verso, em sílabas — *corpus* contraste. **Fonte:** Aoidos.

Os resultados da análise do comprimento dos versos, em sílabas, demonstram que dos quatro poetas cotejados, Olavo Bilac é o que apresenta maior número de versos compostos por doze sílabas poéticas; dos 4.259 versos que compõem *Poesias* (1902), 1.880 são versos formados por doze sílabas, o que significa dizer que, 44,14% dos versos que compõem *Poesias* (1902), ou são alexandrinos clássicos ou são dodecassílabos, com grande chance de serem todos eles alexandrinos, dado o interesse dos poetas ditos “parnasianos” por esse tipo de verso.

O decassílabo também é muito usado por Bilac (1902), esse metro corresponde cerca de 33,12% no *corpus*. Outros metros recorrentes nesse poeta são o hexassílabo, o heptassílabo e o octossílabo. Com exceção do verso octossílabo, esses metros também são utilizados por Teófilo Dias, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia. De acordo com os resultados gerados pelo Aoidos, Teófilo Dias também usa, em *Fanfarras*, o heptassílabo (redondilha maior), como já

pontuamos em passagem anterior, entretanto Alberto de Oliveira, no que tange ao uso do heptassílabo, se aproxima bem mais de seus companheiros Olavo Bilac e Raimundo Correia.

Diferente de Teófilo Dias, Raimundo Correia e Olavo Bilac, o terceiro metro mais usado por Alberto de Oliveira é o hexassílabo, que equivale, em números absolutos, ao total de 324 versos. É claro que esse metro apresenta-se em quantidade muito inferior, se comparado com os demais metros no *corpus*, sobretudo o decassílabo, mas, ainda assim, esse resultado interessa muito, uma vez que, percebemos possíveis dissemelhanças existentes entre Alberto de Oliveira e seus companheiros de geração, os quais, como verificamos, se encontram mais próximos.

Para comprovar o acerto desses resultados e comentários, achamos oportuno verificar como se comportam outras obras de Alberto de Oliveira em termos do verso hexassílabo. Para isso, vejamos os resultados gerados pelo Aoidos quanto à *Canções românticas* (1878):

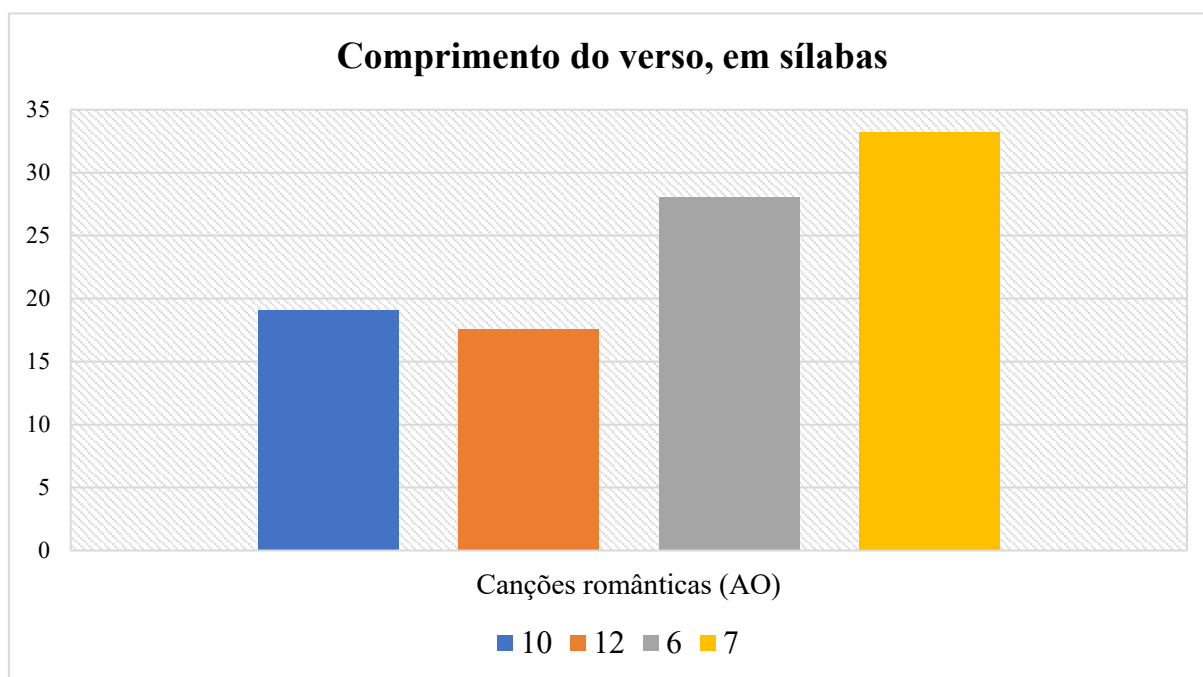


Gráfico 14: Comprimento do verso, em sílabas — *corpus Canções românticas*. **Fonte:** Aoidos.

A partir do que vemos no gráfico 14, concluímos que Alberto possui interesse pelo verso de seis sílabas poéticas, no que diz respeito a *Canções românticas* (1878). Do total de 1.120 versos, 314 são hexassílabos, o que corresponde a 28,03%. E, de maneira diferente de *Sonetos e poemas*, nessa sua obra, os versos de dez e doze sílabas possuem menores recorrências.

Como fizemos com a análise do soneto, agora faremos um levantamento da quantificação dos metros nos românticos Álvares de Azevedo (1853), Casimiro de Abreu (1859) e Castro Alves (1870). A nossa ideia é comparar os resultados gerados pelo Aoidos no

que diz respeito aos versos de doze sílabas dispostos em Teófilo Dias e seus companheiros com os resultados gerados pela ferramenta em relação às obras desses três poetas:

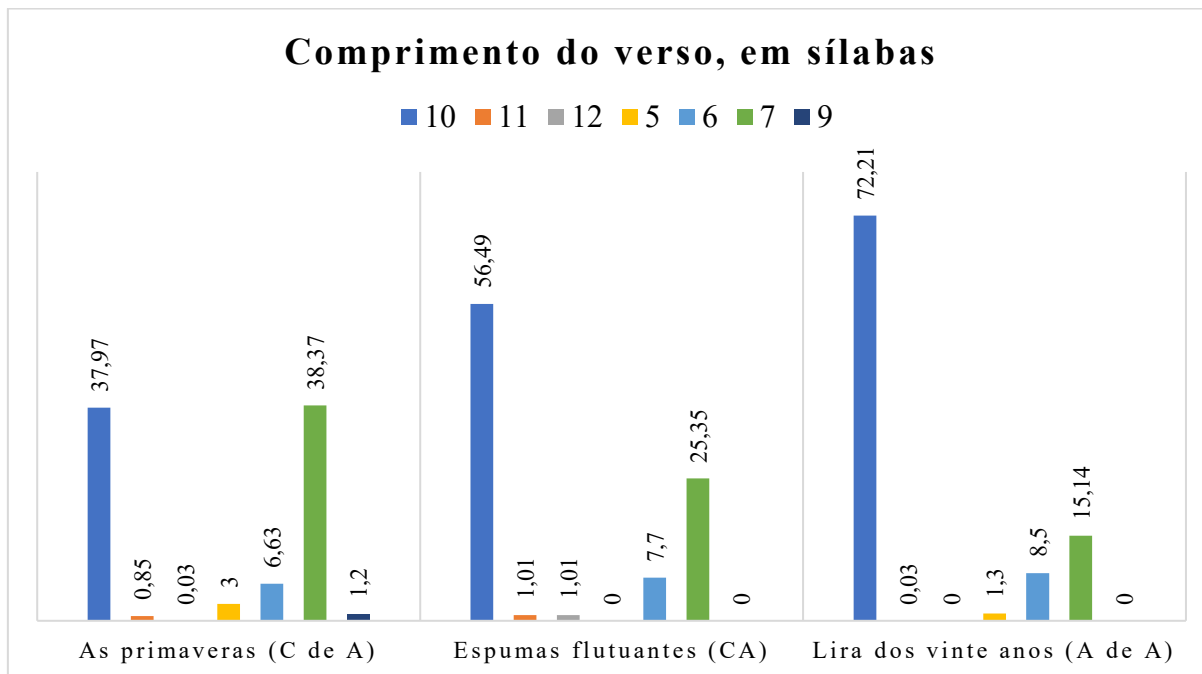


Gráfico 15: Comprimento do verso, em sílabas — *corpus* contraste. **Fonte:** Aoidos.

Os resultados desse recorte demonstram que, de fato, os poetas românticos não eram, assim como no caso do soneto, simpatizantes do verso de doze sílabas (dodecassílabos e/ou alexandrinos). Dos poetas cotejados, Castro Alves (1,01%) é o que mais recorre a esse metro. Casimiro de Abreu (1859) usa-o uma vez, enquanto Álvares de Azevedo (1853) não o emprega.

O decassílabo e o heptassílabo são os metros mais recorrentes entre esses poetas. Nesse quesito, Alberto de Oliveira e seus *Sonetos e poemas* (1885) se aproximam deles. Conforme mostramos anteriormente, ele também faz grande uso desses dois metros, ao contrário de Teófilo Dias, que se mantém um pouco distante, sobretudo quanto aos versos de doze sílabas poéticas, metro pouco recorrente entre os três poetas “românticos” analisados.

Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo, diferentemente de Castro Alves, usam, em suas obras, o pentassílabo (redondilha menor). Esse metro, segundo escreve Péricles Eugênio da Silva (1959; 1967; 1968), é um dos elementos formais característicos dos poetas que compuseram o Romantismo, assim como o metro eneassílabo. De modo contrário, Teófilo Dias (1882), Raimundo Correia (1883), Alberto de Oliveira (1885) e Olavo Bilac (1902) não recorrem, em suas respectivas obras, uma única vez ao pentassílabo. No caso específico de Alberto de Oliveira, também verificamos suas *Canções românticas* (1878). Essa obra, conforme mostram os resultados do gráfico 14, não apresenta nenhuma recorrência do

pentassílabo. Teófilo Dias em suas *Lira dos verdes anos* (1878) e *Cantos tropicais* (1878) também não apresenta pentassílabos.

4.4 A assinatura rítmica no *corpus*

A quantificação dos esquemas rítmicos é outra das possibilidades de análise fornecida pela ferramenta Aoidos. Com esse tipo de análise, podemos verificar, por exemplo, quais os padrões rítmicos que caracterizam o estilo de um determinado poeta e, numa escala maior, quais os esquemas rítmicos que caracterizam um determinado grupo de poetas e/ou período literário.

No artigo *The Rhythm of Epic Verse in Portuguese From the 16th to the 21st Century*, Mittmann, Santos e Pergher (2019) investigaram os padrões rítmicos em seis poemas épicos escritos em português, datados entre os séculos XIX e XXI; para isso, os pesquisadores recorreram ao Aoidos. Com um *corpus* de estudo composto por um total de 52.412 versos, eles concluíram que os poetas cotejados no estudo — Luís de Camões (*Os Lusíadas*, 1572); Francisco de Sá de Meneses (*Malaca Conquistada*, 1634); Santa Rita Durão (*Caramuru*, 1781); Fagundes Varela (*Anchieta*, 1875); Carlos Alberto Nunes (*Os Brasileidas*, 1938); e José Carlos de Souza Teixeira (*Famagusta*, 2016) — apresentam esquemas rítmicos muito específicos de cada um deles, apesar da influência exercida sobre o gênero épico por Luís de Camões.

Os autores do estudo afirmam que a quantidade de vezes que um determinado poeta emprega certos padrões de sílabas tônicas e átonas em seus versos pode ser considerado como sendo uma assinatura rítmica (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019). Assim, considerando o que eles sugerem, neste tópico, veremos como se comportam Teófilo Dias e Alberto de Oliveira quando falamos dos esquemas rítmicos em *Fanfarras* e em *Sonetos e poemas*. Além de compararmos os seus respectivos esquemas rítmicos, observaremos também versos de outros poetas, como Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Júlia Cortines, Francisca Júlia da Silva, Tobias Barreto, Afonso Celso, Sílvio Romero, Guimarães Passos e Múcio Teixeira.

A título de esclarecimento, nesta análise, apenas três medidas serão levadas em conta. Ao contrário do que fizemos anteriormente na análise dos esquemas métricos, aqui, só levaremos em conta a assinatura rítmica de versos escritos em 7, 10 e 12 sílabas. Um dos motivos para isso, é a frequência com que tais metros aparecem nos poetas acima

mencionados⁴¹. Os versos de 10 sílabas equivalem 46,55% do *corpus*, os de 7 (21,56%) e os 12 (18,71%). Ademais, convém informarmos que, entre eles, existem aqueles, o caso dos poetas românticos, Álvares de Azevedo (1853), Casimiro de Abreu (1859) e Castro Alves (1870), que quase não recorrem ao verso de 12 sílabas, como expusemos anteriormente. A tabela 05 apresenta a distribuição dos metros dos versos de 7, 10 e 12 sílabas nesse recorte:

Poeta	Obra	Ano	Grupo				Total
			10	7	12	Outros	
A. C. Júnior	<i>Devaneios</i>	1876	537	165	202	335	1239
A. Azevedo	<i>Rimas</i>	1909	982	776	162	313	2233
C. Júnior	<i>Hespérides</i>	1879	122	14	168	-	304
C. de Abreu	<i>As primaveras</i>	1859	1236	1250	1	771	3257
C. Alves	<i>Espumas flutuantes</i>	1870	1780	799	32	540	3151
T. Dias	<i>Fanfarras</i>	1882	295	260	464	52	1071
F. Xavier	<i>Opalas</i>	1884	354	200	408	142	1102
F. Júlia	<i>Mármore</i>	1895	249	18	327	91	685
G. Passos	<i>V. de um simples</i>	1891	1768	196	433	37	2506
J. Cortines	<i>Vibrações</i>	1905	116	-	622	78	847
M. Teixeira	<i>Novos ideais</i>	1880	1161	274	1250	454	3143
O. Bilac	<i>Poesias</i>	1902	1411	425	1880	543	4259
R. Correia	<i>Sinfonias</i>	1883	858	93	349	84	1384
A. Oliveira	<i>Sonetos e poemas</i>	1885	1041	244	865	426	2576
S. Romero	<i>C. do fim do século</i>	1878	2144	1074	2	214	3432
T. Barreto	<i>Dias e noites</i>	1881	1145	1918	-	401	3464
Á. Azevedo	<i>Lira dos vinte anos</i>	1853	2627	551	-	460	3638
Total			17826	8257	7165	4941	38291

Tabela 05: Distribuição dos metros – versos de 7, 10 e 12 sílabas. **Fonte:** Aoidos.

No estudo que produziram sobre a assinatura rítmica em poemas escritos em português, Mittmann, Santos e Pergher (2019) usaram o método de comparação de assinatura rítmica denominado Coeficiente de Gini. Antes de falarmos um pouco mais sobre esse método, interessa expormos no que consiste, exatamente, a assinatura rítmica e como é feito esse cálculo. Conforme escrevem os pesquisadores acima, “a assinatura rítmica de um conjunto de versos de mesmo comprimento é a distribuição de frequência relativa dos padrões rítmicos dos

⁴¹ Outra explicação, é o fato de tentarmos evitar, ao máximo, possíveis erros. Por motivos já expostos antes, o Aoidos não escandiu corretamente alguns versos dispostos no *corpus*. Assim sendo, tais problemas podem interferir, de certo modo, na geração dos resultados da análise dos esquemas rítmicos dos poetas cotejados.

versos no conjunto. O padrão rítmico de um verso descreve a posição das sílabas tônicas dentro dele” (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 05, tradução nossa)⁴².

A título de exemplificação, como fizeram Mittmann, Santos e Pergher (2019), vejamos como funciona, na prática, a assinatura rítmica do poema “A nuvem”, o qual compõem as *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias:

Métrica	Esquema rítmico
Sul/cas/ o/ ar/ de um/ ras/tro/ per/fu/mo/so	1-4-6-10
Que os/ ner/vos/ me al/vo/ro/ça e /tan/ta/li/za,	2-6-10
Quan/do o/ teu/ cor/po/ mu/si/cal/ des/li/za	1-4-8-10
Ao/ hi/no/ de/ teu/ pa/sso har/mo/ni/o/so.	2-6-10
A/ pre/ssão/ do/ teu/ lá/bio/ sa/bo/ro/so	3-6-10
Ver/te-/me/ na al/ma um/ vi/nho/ que e/le/tri/za,	1-4-6-10
Que os/ mús/cu/los/ me em/be/be, e os/ nec/ta/ri/za,	2-6-10
E a/frou/xa-os,/ num/ de/lí/quio/ lan/go/ro/so.	2-4-6-10
E/ quan/do/ jun/to a/ mim/ pa/ssas,/ cri/an/ça,	2-4-6-10
Re/vol/ta a/ cres/pa,/ lu/xu/o/sa/ tran/ça,	2-4-8-10
Na es/pá/dua ar/fan/do em/ túr/bi/dos/ ne/gru/mes,	2-4-8-10
Nau/fra/ga-/me a/ ra/zão/ em/ som/bra/ den/sa,	2-6-8-10
Co/mo/ se hou/ve/ra/ so/bre/ mim/ sus/pen/sa	1-4-6-8-10
U/ma/ nu/vem/ de/ cá/li/dos/ per/fu/mes!	3-6-10

Dado o exemplo, a assinatura rítmica do soneto “A nuvem” está expressa pelo conjunto de percentuais associados a cada um dos esquemas rítmicos que aparecem nos versos do poema (segunda coluna da tabela abaixo):

Padrão rítmico	Frequência (percentagem)
2-6-10	21,42%
3-6-10	14,28%
1-4-6-10	14,28%
2-4-6-10	14,28%
2-4-8-10	14,28%
1-4-8-10	7,14%
2-6-8-10	7,14%
1-4-6-8-10	7,14%

Tabela 06: Padrões rítmicos em “A nuvem”. **Fonte:** Aoidos

⁴² No original: “The rhythmic signature of a set of same-length verses is the relative frequency distribution of the rhythmic patterns of the verses in the set. The rhythmic pattern of a verse describes the position of stressed syllables within it” (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 05).

Como se pode ver, não há homogeneidade nos esquemas rítmicos empregados nesse poema. São utilizados decassílabos heroicos e sáficos, com predominância dos heroicos (35,7%). De modo geral, Teófilo recorreu bem mais ao esquema rítmico 2-6-10 (21,42%); esse poema possui uma disposição rítmica heterogênea, composto por peônicos de 4ª (sequência de três sílabas fracas e uma sílaba forte: UUU _), iambos (uma sílaba fraca e uma sílaba forte: U _), anapestos (duas sílabas fracas seguidas de uma sílaba forte: UU _) e coriambos (duas sílabas fracas entre duas sílabas fortes: _UU_)⁴³.

Entretanto, há que se dizer que o exemplo que demos acima não dá conta de explicar toda a assinatura rítmica disposta em *Fanfarras* (1882), sobretudo pela quantidade de versos que compõem o poema. A assinatura rítmica pode ser calculada num conjunto de versos de todo tamanho, no entanto “quanto menor o conjunto, menos confiável é a informação” (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 05, tradução nossa). Mittmann, Santos e Pergher (2019) informam que, uma maneira de lidar com tais incertezas é usarmos, por exemplo, intervalos de confiança estatísticos, os quais podem ser calculados da seguinte forma:

$$\frac{p \pm z \sqrt{p(1-p)}}{n}$$

Para maior clareza, nessa equação, o p significa o número de versos que seguem um mesmo esquema rítmico; n quer dizer o número total de versos que aparecem em um conjunto; e z corresponde ao nível de confiança desejado (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019).

Mittmann, Santos e Pergher (2019) argumentam que a ferramenta Aoidos, ao calcular os padrões rítmicos de um determinado poema, segue algumas restrições, uma delas é que uma sílaba tônica não pode ser seguida de outra sílaba tônica. Conforme escrevem, “a menos que tal regra seja quebrada, uma palavra é sempre enfatizada da mesma maneira e nenhuma ênfase secundária é levada em consideração; fenômenos como sístoles e diástoles são tratados de uma maneira que não afeta a computação de padrões rítmicos” (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 05, tradução nossa)⁴⁴. Segundo essas considerações, na análise que faz das assinaturas rítmicas, o Aoidos também calcula intervalos de confiança. Para isso, essa

⁴³ A escansão e disposição rítmica do poema acima é muito pessoal, ela não é uma leitura arbitrária, pelo contrário, existem outras maneiras de lê-lo e interpretá-lo. O leitor pode encontrar outras formas de compreensão da disposição rítmica de “A nuvem”, pois isso depende muito da forma como o poema é lido por cada um.

⁴⁴ No original: “Unless any such rule would be broken, a word is always stressed in the same way and no secondary stress is ever taken into account; phenomena like systoles and diastoles are treated in a way that it does not affect the computing of rhythmic patterns” (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 05).

ferramenta recorre à combinação de fontes e cores de tamanhos diferentes, a fim de comunicar o grau de confiabilidade dos resultados gerados (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019).

Como fizemos com a assinatura rítmica quando apresentamos sua possível definição, interessa que destaquemos o que Mittmann, Santos e Pergher (2019) dizem acerca da estratégia de análise rítmica Coeficiente de Gini, que é também chamada “Índice de Gini”. Esse método de estudo foi desenvolvido, a princípio, para calcular a desigualdade de salário. No entanto, o Índice de Gini pode ser usado para medir a desigualdade de qualquer valor em uma distribuição de frequência (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019).

Para esses pesquisadores, por meio do alto Coeficiente de Gini, compreendemos, por exemplo, quais padrões rítmicos dominam a escrita de um determinado poeta, o que significa sua preferência por um restrito número de ritmos; e, por outro lado, no caso do baixo Coeficiente de Gini, concluímos que o poeta “usa uma maior variedade de ritmos, talvez empregando ritmos mais raros com maior frequência” (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 08, tradução nossa)⁴⁵. Assim, semelhantemente ao que viemos fazendo até aqui, abaixo segue uma tabela que apresenta a distribuição rítmica e os Coeficientes de Gini dos versos de comprimento 10 em *Fanfarras* (1882) e *Sonetos e poemas* (1885), além de outras obras analisadas no *corpus*:

A. Rítmica	Á. Azevedo	T. Barreto	S. Romero	A. Oliveira	R. Correia	O. Bilac	F. Xavier	T. Dias	C. Alves	C. Abreu	C. Júnior	A. Azevedo	A. Celso
2-4-8-10	<u>9.0</u>	<u>27.9</u>	<u>11.5</u>	<u>11.4</u>	8.4	<u>12.5</u>	<u>11.0</u>	5.4	<u>17.7</u>	<u>28.4</u>	4.1	<u>6.4</u>	<u>9.1</u>
2-4-6-10	<u>8.0</u>	5.3	<u>7.9</u>	<u>13.1</u>	<u>15.0</u>	<u>10.6</u>	<u>15.8</u>	<u>15.9</u>	<u>8.3</u>	4.3	<u>13.9</u>	<u>11.3</u>	6.5
3-6-10	<u>10.9</u>	<u>7.9</u>	<u>10.4</u>	6.8	<u>10.3</u>	<u>7.6</u>	<u>10.7</u>	<u>10.2</u>	<u>8.1</u>	2.3	<u>14.8</u>	<u>12.9</u>	<u>18.1</u>
2-4-6-8-10	<u>8.6</u>	<u>8.3</u>	7.4	<u>10.2</u>	5.7	<u>7.4</u>	5.1	6.4	<u>8.1</u>	<u>14.6</u>	4.1	<u>8.1</u>	7.1
1-4-8-10	4.2	<u>15.5</u>	<u>9.0</u>	6.7	6.2	<u>9.6</u>	<u>7.9</u>	5.1	<u>10.2</u>	<u>14.0</u>	3.3	<u>6.0</u>	3.4
1-3-6-10	<u>8.6</u>	7.3	<u>8.4</u>	<u>9.3</u>	<u>8.2</u>	<u>11.0</u>	<u>9.3</u>	5.8	<u>8.4</u>	4.7	<u>8.2</u>	<u>7.3</u>	<u>12.1</u>
1-4-6-10	3.9	4.5	4.9	<u>11.0</u>	<u>12.8</u>	<u>10.3</u>	<u>7.9</u>	<u>10.5</u>	6.3	2.3	<u>7.4</u>	<u>7.6</u>	2.2
2-6-10	<u>9.3</u>	1.9	<u>9.0</u>	1.7	6.1	3.9	<u>9.6</u>	<u>9.5</u>	6.5	2.8	<u>21.3</u>	5.3	<u>13.0</u>
3-6-8-10	<u>9.1</u>	5.4	5.9	5.9	3.1	3.5	2.0	<u>7.5</u>	5.2	4.3	3.3	<u>7.0</u>	<u>10.8</u>
1-3-6-8-10	<u>7.5</u>	3.2	5.7	<u>9.6</u>	4.1	5.2	2.3	4.1	5.7	4.6	2.5	3.7	5.4
1-4-6-8-10	3.2	4.3	4.9	<u>7.3</u>	4.4	6.3	3.4	3.4	5.1	<u>6.1</u>	1.6	5.0	1.9
2-6-8-10	<u>10.5</u>	3.2	6.5	2.0	3.1	1.8	4.0	<u>7.1</u>	4.3	<u>4.8</u>	4.1	4.2	<u>7.3</u>
4-6-10	2.4	0.9	2.7	1.7	6.1	3.9	5.1	4.4	1.9	0.6	6.6	5.3	1.3
4-8-10	1.3	2.2	1.5	<u>8.5</u>	1.0	1.8	1.4	0.3	2.1	3.5	3.3	3.4	6.7
4-6-8-10	1.4	1.1	1.4	1.6	1.6	1.7	2.5	2.0	1.3	1.5	0.8	2.7	1.1

Tabela 07: Assinatura rítmica dos versos de comprimento 10. **Fonte:** Aoidos.

⁴⁵ No original: “uses a wider variety of rhythms, perhaps employing rarer rhythms with a greater frequency” (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 08).

Olhemos os resultados dos padrões rítmicos 2-4-6-10, 1-4-6-10, 3-6-10 e 2-6-10 na forma de gráfico:

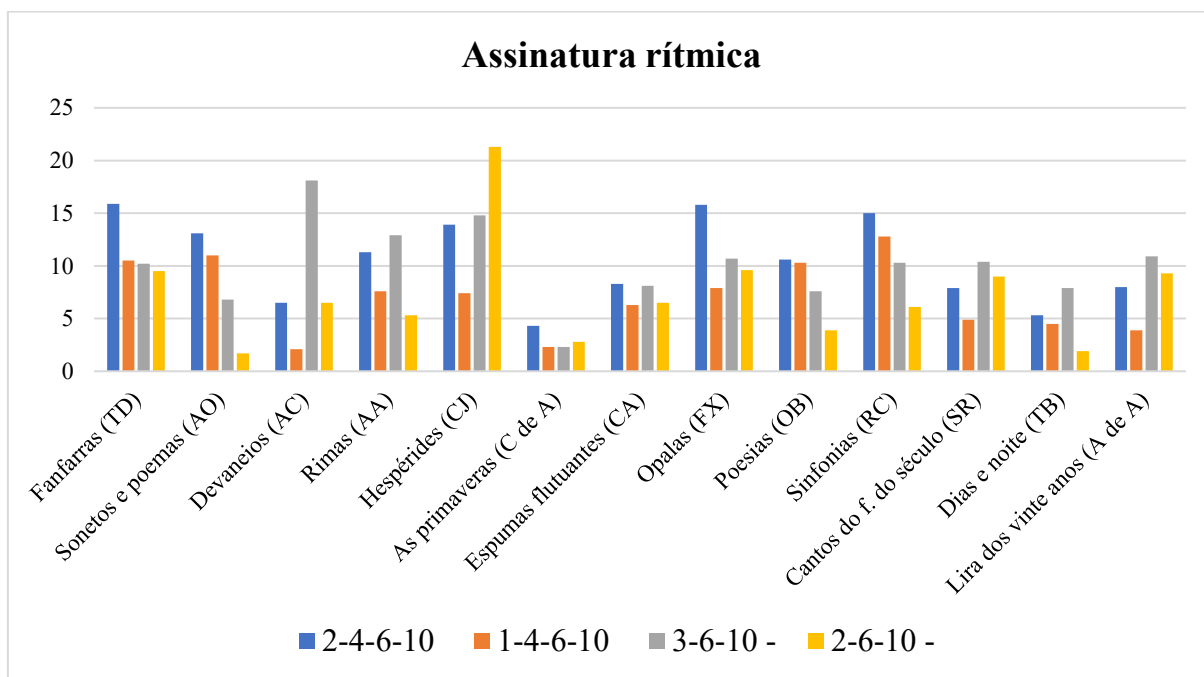


Gráfico 16: Assinatura rítmica dos versos de comprimento 10. **Fonte:** Aoidos.

O esquema rítmico dos versos de dez sílabas mais utilizado por Teófilo Dias é o 2-4-6-10 (15,9%), em seguida vêm: 1-4-6-10 (10,5%), 3-6-10 (10,2%) e 2-6-10 (9,5%). Além de Teófilo, vemos também o interesse pelo padrão rítmico 2-4-6-10 em outros poetas cotejados, como Álvares de Azevedo (8,0%), Castro Alves (8,3), Sílvio Romero (7,9%), Alberto de Oliveira (13,1%), Raimundo Correia (15,0%), Olavo Bilac (10,1%), Fontoura Xavier (15,8%), Carvalho Júnior (13,9%) e Artur Azevedo (11,3). Tais resultados evidenciam certa aproximação entre Teófilo Dias e esses literatos, sobretudo no que toca a Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Fontoura Xavier, já que esse é o padrão rítmico mais usado por eles. No que toca ao padrão 1-4-6-10, o segundo mais usado pelo autor de *Fanfarras*, vemos que Artur Azevedo (7,6%), Carvalho Júnior (7,4%), Fontoura Xavier (7,9%), Olavo Bilac (10,3%), Raimundo Correia (12,8%) e Alberto de Oliveira (11,0%) também o empregam. Dentre esses literatos, Olavo Bilac e Alberto de Oliveira são os que mais se aproximam de Teófilo.

Quanto ao terceiro padrão rítmico mais empregado pelo poeta caxiense, isto é, o esquema 3-6-10, os poetas que mais se aproximam dele são Raimundo Correia (10,3%), Sílvio Romero (10,4%), Fontoura Xavier (10,7%) e Álvares de Azevedo (10,9%). Afonso Celso (18,1%), Carvalho Júnior (14,8%) e Artur Azevedo (12,9%) são os que mais recorrem a esse padrão. Ademais, ao contrário deles, Alberto de Oliveira muito pouco empregou o 3-6-10 em

sua obra, com recorrência inferior a 7%. Isso implica dizermos que, nesse quesito, o poeta fluminense se encontra mais afastado de Teófilo Dias, diferente de Raimundo Correia, por exemplo.

Os quatro padrões rítmicos mais frequentes em Alberto de Oliveira são: 2-4-6-10 (13,1%), 2-4-8-10 (11,4%), 1-4-6-10 (11,0%) e 2-4-6-8-10 (10,2%). Teófilo Dias pouco recorreu ao esquema 2-4-8-10, com frequência menor que 6%, assim como Artur Azevedo e Carvalho Júnior. Todavia, diferente deles, observamos que em Casimiro de Abreu e Tobias Barreto este é o esquema rítmico mais utilizado, o que corresponde neles respectivamente: 28,4% e 27,9%. Depois desses dois homens de letras, vêm os literatos Castro Alves (17,7%), Olavo Bilac (12,5%), Sílvio Romero (11,5%), Fontoura Xavier (11,0%), Afonso Celso (9,1%), Álvares de Azevedo (9,0%) e Raimundo Correia (8,4%). O gráfico 17 apresenta, de maneira mais clara, a distribuição do padrão rítmico 2-4-8-10 nesses literatos:

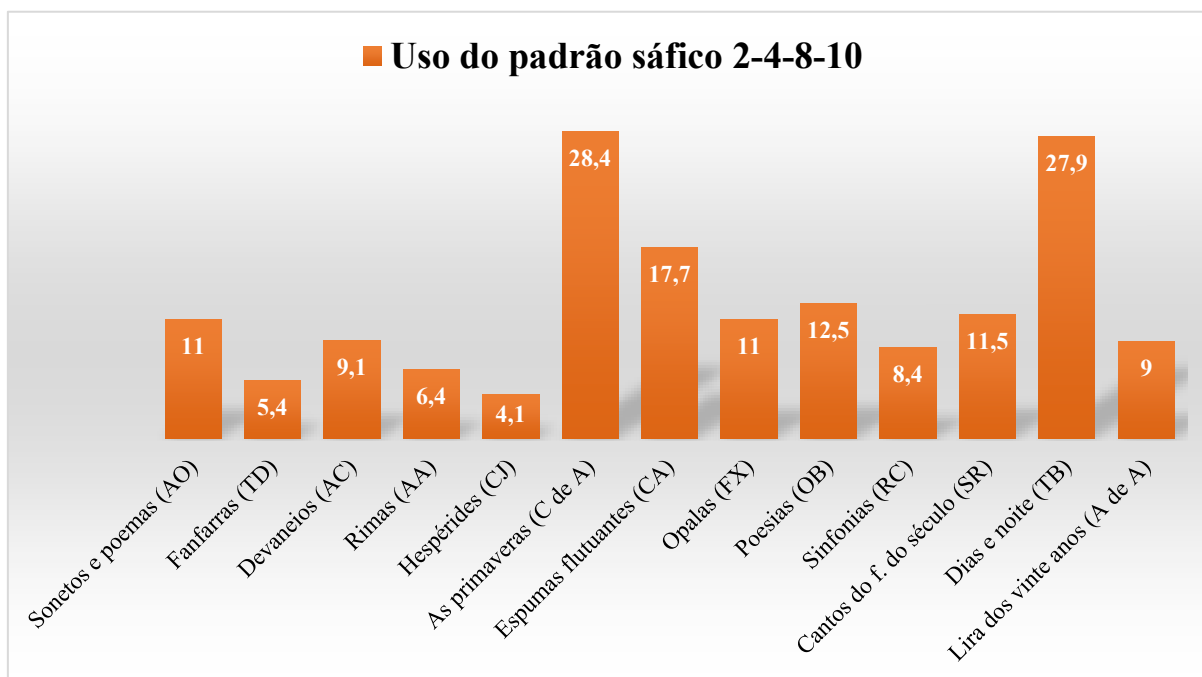


Gráfico 17: Distribuição do uso do padrão rítmico sáfico 2-4-8-10 no *corpus*. **Fonte:** Aoidos.

Uma informação relevante e que ainda não mencionamos, diz respeito ao poeta Casimiro de Abreu e à assinatura rítmica de *As primaveras* (1859). Ao contrário de seus companheiros de geração Castro Alves e Álvares de Azevedo, em nenhum dos casos, ele se manteve próximo de Teófilo Dias e Carvalho Júnior. Depois do padrão 2-4-8-10, os esquemas rítmicos mais utilizados por ele são os seguintes: 2-4-6-8-10 (14,6%) e 1-4-8-10 (14,0%).

Dentre os poetas cotejados nesta análise, os que mais se aproximam de Casimiro de Abreu são Tobias Barreto, Sílvio Romero, Olavo Bilac e Castro Alves. Percebemos também

certa aproximação entre Casimiro de Abreu, Alberto de Oliveira, Afonso Celso e Álvares de Azevedo com relação ao uso dos esquemas rítmicos 2-4-8-10 e 2-4-6-8-10.

No geral, em se tratando especificamente do padrão 2-4-6-8-10⁴⁶, achamos oportuno dizer que, Alberto de Oliveira se aproxima de todos os poetas denominados “românticos”, os quais foram cotejados neste estudo. Além deles, observamos certa aproximação de Alberto com os seus companheiros de geração Tobias Barreto, Sílvio Romero e Afonso Celso. Também fica evidente que os poetas Álvares de Azevedo, Castro Alves, Casimiro de Abreu, Sílvio Romero e Tobias Barreto se mantêm próximos quanto a esse padrão rítmico, o que acontece igualmente com o esquema rítmico 2-4-8-10, conforme vemos nos resultados acima.

Antes de apresentarmos os resultados dos Coeficientes de Gini dos versos de dez sílabas gerados pelo Aoidos em relação aos poetas mencionados, é oportuno destacarmos o que dizem Mittmann, Santos e Pergher a respeito da assinatura rítmica de um determinado poeta. Segundo informam esses estudiosos do verso, a variabilidade rítmica de um determinado poeta depende, em parte, da época em que viveu (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019). Para eles, não há:

Progresso no uso de elementos métricos e rítmicos na poesia [...] o fato de o poeta do século XX Augusto dos Anjos apresentar maior variação nos padrões rítmicos daquele apresentado por Tomás Antônio Gonzaga no século XVIII, não passa de uma coincidência. Camões (século XVI) e José Teixeira (século XXI) apresentam Coeficientes de Gini semelhantes, embora tenham publicado seus trabalhos com mais de quatro séculos de diferença. Riqueza rítmica depende principalmente de um conjunto de elementos, como o gênero literário, o assunto do poema e, talvez mais importante, o próprio estilo do poeta. Este último — o estilo — estabelece uma espécie de relação dialética com os hábitos de um período literário: o estilo particular de um autor e o estilo literário geral do período estabelecem algum tipo de influência mútua (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 16-17, tradução nossa)⁴⁷.

Mittmann, Santos e Pergher (2019) ressaltam que a análise das assinaturas rítmicas de um poeta tem a ver diretamente com o estudo do estilo, porque implica estratégias de construção

⁴⁶ Este padrão rítmico totalmente iâmbico (U_U_U_U_U_) é muito raro, no geral, o que ocorre é que algumas sílabas tônicas de palavras não são usadas como sílabas marcadas de ritmos.

⁴⁷ No original: “There is no such progress - sion in the usage of metric and rhythmic elements in poetry. In our case, the fact that 20th century poet Augusto dos Anjos presents more variation in rhythmic patterns than 18th century Tomás Antônio Gonzaga is nothing but a coincidence. Camões (16th century) and José Teixeira (21st century) present similar Gini coefficients, although they have published their works more than four centuries apart. Rhythmic richness depends primarily on a set of elements, such as the literary genre, the subject matter of the poem, and, perhaps more importantly, the poet’s own style. This last one — the style — establishes a sort of dialectical relationship with the habits of a literary period: an author’s particular style and the period’s general literary style set up some sort of mutual influence” (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 16-17).

de verso a que os poetas recorrem de maneira quase sempre inconsciente no momento de suas criações poéticas. Além disso, dizem eles que a diferença de época e/ou escola literária de um terminado poeta importa parcialmente na análise da riqueza rítmica. Para que consideremos um poeta rico, em termos de assinaturas rítmicas, devemos observar um conjunto de fatores, dentre eles, o gênero literário, o assunto do poema e, em maior medida, o seu estilo de escrita.

Isso fica ainda mais claro quando olhamos para os resultados da tabela 08. Nela, apresentamos os Coeficientes de Gini dos versos decassílabos. Os resultados nos mostram que, mesmo que os poetas Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo tenham feito parte de uma geração distinta da que fizera Tobias Barreto, eles se aproximam. Os dois primeiros poetas apresentam coeficientes iguais, 0,813; enquanto Tobias Barreto apresenta coeficiente 0,807. Afonso Celso e Carvalho Júnior também se mantêm próximos, ambos dispõem de 0,796.

Para tanto, dentre todos os poetas, Artur Azevedo (0,709) e Sílvio Romero (0,721) são os que possuem menor coeficiente; enquanto Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo possuem o maior (0,813). Logo, concluímos que a frequência dos diferentes padrões rítmicos em Artur Azevedo e Sílvio Romero é mais variável do que em seus companheiros de ofício, como Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo. Observemos esses resultados na tabela 08:

Coeficiente de Gini	
Afonso Celso	0,796
Artur Azevedo	0,709
Carvalho Júnior	0,796
Casimiro de Abreu	0,813
Castro Alves	0,754
Teófilo Dias	0,747
Fontoura Xavier	0,760
Olavo Bilac	0,746
Raimundo Correia	0,743
Alberto de Oliveira	0,766
Sílvio Romero	0,721
Tobias Barreto	0,807
Álvares de Azevedo	0,813

Tabela 08: Coeficiente de Gini dos versos de 10 sílabas. **Fonte:** Aoidos.

Depois de Artur Azevedo e Sílvio Romero, destacamos que os poetas que apresentam menor coeficiente no que toca ao decassílabo são: Raimundo Correia (0,743), Olavo Bilac

(0,746) e Teófilo Dias (0,747). Nesse aspecto, Teófilo Dias se mantém próximo de Raimundo Correia e Olavo Bilac, ao passo que se afasta de Alberto de Oliveira, uma vez que o seu Coeficiente de Gini, em *Sonetos e poemas*, equivale 0,766. Alberto, no que toca ao uso de decassílabos, se comparado com os demais literatos, se aproxima bem mais de Castro Alves (0,754) e Fontoura Xavier (0,760).

Outra informação interessante diz respeito a Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. Eles se encontram, de certo modo, distantes de seu companheiro de geração Castro Alves e próximo, digamos assim, de um de seus opositores, que é Tobias Barreto. Todavia, se considerarmos o que pontua a crítica literária a respeito dos representantes do Romantismo (STEGAGNO-PICCHIO, 2004; MOISÉS, 1971; etc), era para os resultados gerados pelo Aoidos mostrar o contrário, Castro Alves deveria se manter próximo a Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu. No entanto, aqui, interessa expormos novamente que, o fato desses e dos demais poetas se manterem próximos e/ou distantes uns dos outros independe da questão temporal. Conforme escrevem Mittmann, Santos e Pergher (2019), nesses casos, importa muito mais que observemos as semelhanças de estilo existentes entre esses intelectuais das letras.

Do mesmo modo que fizemos com as assinaturas rítmicas e Coeficientes de Gini dos versos de 10 sílabas, observaremos, na tabela 09 e, mais à frente, na tabela 10, os resultados gerados pelo Aoidos quanto às assinaturas rítmicas e Coeficientes de Gini dos versos de 12 sílabas dispostos no *corpus*:

Assinatura rítmica	F. Júlia	M. Teixeira	A. Oliveira	R. Correia	O. Bilac	F. Xavier	T. Dias	J. Cortines	C. Júnior	A. Azevedo	A. Celso
2-6-8-12	3.7	<u>15.0</u>	2.1	5.7	5.7	<u>20.8</u>	<u>12.3</u>	2.3	<u>27.4</u>	6.2	<u>29.2</u>
1-3-6-8-12	<u>9.8</u>	6.2	<u>8.7</u>	5.4	5.6	5.6	6.9	<u>7.6</u>	<u>11.3</u>	4.3	<u>7.9</u>
3-6-8-12	4.6	6.6	3.5	4.3	5.1	6.1	6.9	3.1	<u>11.9</u>	<u>9.3</u>	5.9
2-4-6-8-12	4.0	<u>7.0</u>	4.3	4.0	2.9	<u>10.8</u>	<u>7.8</u>	1.6	<u>7.1</u>	6.2	<u>11.4</u>
1-3-6-10-12	4.6	2.2	<u>7.2</u>	3.7	4.8	2.2	2.2	4.3	0.6	1.2	0.0
1-3-6-9-12	4.6	0.6	1.5	4.6	5.2	2.7	3.7	<u>10.5</u>	0.0	1.2	0.0
1-3-6-8-10-12	1.8	1.8	<u>9.9</u>	3.2	4.1	0.7	1.1	2.7	0.6	3.1	2.5
1-4-6-8-12	4.6	5.2	3.5	2.6	2.8	3.7	3.0	1.8	1.8	3.1	0.5
2-4-6-8-10-12	2.4	5.5	2.0	5.2	2.9	4.9	3.2	1.8	5.4	1.2	1.0
3-6-10-12	3.1	4.2	6.9	2.0	2.2	2.2	2.2	1.6	0.0	4.9	4.5
2-6-8-10-12	4.3	2.5	3.5	2.6	3.4	1.5	3.9	4.0	1.2	3.7	0.0
3-6-9-12	1.8	4.6	2.0	2.3	2.3	0.0	3.0	0.3	6.0	4.3	<u>12.4</u>
2-4-6-10-12	4.6	0.4	0.8	3.4	4.0	1.2	3.7	7.9	0.0	1.9	0.0
3-6-8-10-12	3.7	2.3	4.5	2.0	3.0	0.2	0.4	2.7	0.6	3.7	1.0
1-4-6-10-12	2.8	2.3	4.6	2.6	2.6	2.7	2.6	1.6	1.2	1.2	3.0
2-6-9-12	3.1	1.9	4.9	2.6	2.9	2.9	1.5	1.1	0.6	1.2	0.0
2-4-6-9-12	3.1	0.4	0.7	1.4	2.8	0.7	3.7	5.6	0.6	1.2	0.0
1-4-6-8-10-12	5.2	0.4	1.2	3.2	2.2	3.4	3.2	4.5	0.0	1.2	0.0
1-4-6-9-12	3.1	1.4	4.4	1.1	2.3	0.5	2.6	0.2	0.0	3.7	0.0
2-3-6-8-12	2.4	0.2	0.6	2.3	3.1	0.7	1.9	2.6	3.3	0.0	2.0
4-6-8-12	0.9	2.6	2.0	1.4	0.7	1.7	0.9	2.6	3.3	3.1	0.5

Tabela 09: Assinatura rítmica dos verso de comprimento 12. **Fonte:** Aoidos.

Antes de analisarmos os resultados da tabela 09, cabe dizermos que, nessa análise, não recorreremos aos poetas Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Castro Alves, Tobias Barreto e Sílvio Romero, o motivo disso, é que tais poetas (igual expomos na seção anterior, isto é, na análise da quantificação dos metros) não fazem uso (ou usam muito pouco, o caso de Tobias Barreto) do verso formado por 12 sílabas nas obras que escolhemos para compor o *corpus*.

De outro lado, os poetas que fizeram parte da Batalha do Parnaso, ou seja, Alberto de Oliveira, Teófilo Dias, Raimundo Correia, Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Olavo Bilac e Afonso Celso, apresentam, em suas obras, número relevante de versos de 12 sílabas. Além desses nomes, inserimos, no *corpus*, as obras *Mármore*s, de Francisca Júlia da Silva (1895); e *Vibrações*, de Júlia Cortines (1905), sobretudo porque estas poetisas são consideradas pela crítica literária (VERÍSSIMO, 1907; RAMOS, 1967) como sendo parnasianas típicas.

Dito isto, passemos para a análise propriamente dita. Olhando os resultados da tabela 08, vemos que, das assinaturas rítmicas dos versos de 12 sílabas, os padrões 2-6-8-12 (12,3%), 2-4-6-8-12 (7,8%), 1-3-6-8-12 (6,9%) e 3-6-8-12 (6,9%) são os mais recorrentes em Teófilo Dias. Dos poetas cotejados nesta análise, notamos que Afonso Celso (29,2%), Carvalho Júnior (27,4%), Fontoura Xavier (20,8%) e Múcio Teixeira (15,0%) são os que mais se aproximam de Teófilo Dias quando falamos da assinatura rítmica 2-6-8-12, sendo este o padrão mais

recorrente em todos esses literatos. No que toca ao esquema rítmico 2-4-6-8-12, o segundo mais utilizado por Teófilo, destacamos que os quatro poetas citados acima também fizeram grande uso dele. No caso dos literatos Fontoura Xavier e Múcio Teixeira, essa sequência rítmica é, também, a segunda mais usada por eles, o que equivale respectivamente: 10,8% e 7,0%.

Para facilitar a compreensão, vejamos as distribuições dos esquemas rítmicos 2-6-8-12, 2-4-6-8-12, 1-3-6-8-12 e 3-6-8-12 na forma de gráfico:

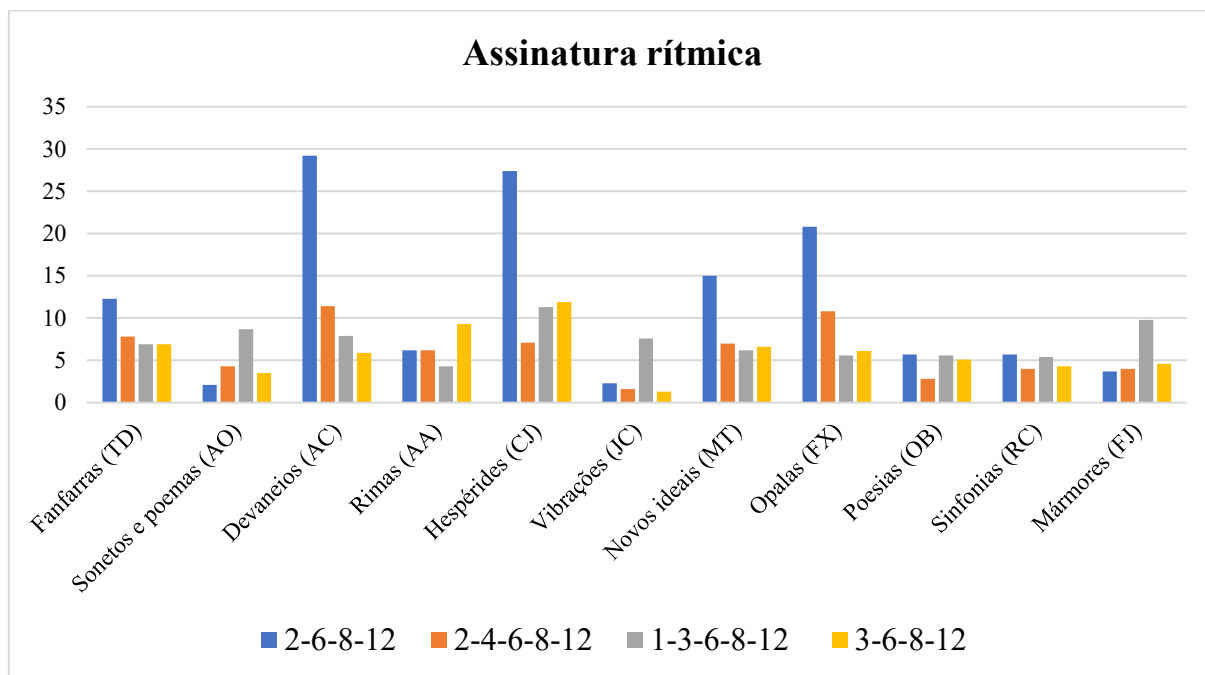


Gráfico 18: Assinatura rítmica dos versos de comprimento 12. **Fonte:** Aoidos.

Os poetas Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia não se aproximam de Teófilo Dias no tocante a estes esquemas rítmicos, pelo menos, não se comparados aos poetas Afonso Celso, Carvalho Júnior, Fontoura Xavier e Múcio Teixeira. Em Alberto de Oliveira e seus *Sonetos e poemas* (1885), o esquema rítmico mais frequente é o 1-3-6-8-10-12 (9,9%), seguido de 1-3-6-8-12 (8,7%) e 1-3-6-10-12 (7,2%). Com exceção do esquema rítmico 1-3-6-8-12, o segundo mais usado por ele, nenhum dos outros dois padrões são excedentes em Teófilo Dias, nem mesmo em seus companheiros de geração Raimundo Correia e Olavo Bilac.

Em se tratando das poetisas Francisca Júlia e Júlia Cortines⁴⁸, o padrão rítmico 1-3-6-8-12 é o de maior frequência, que corresponde respectivamente a 9,8% e 7,6%. Nesse caso, ambas as poetisas se aproximam de Alberto de Oliveira, bem como dos literatos Carvalho Júnior (11,3%), Afonso Celso (7,9%) e até mesmo do maranhense Teófilo Dias (6,9%).

⁴⁸ Lúcio de Mendonça (1897), em artigo publicado no *Almanaque Brasileiro Garnier*, chamou essas duas poetisas, ao lado de Júlia Lopes de Almeida, de “As três Júlias”.

Conforme mostram os resultados da tabela 09, um dado que muito chamou a nossa atenção diz respeito ao padrão ritmo 3-6-9-12 em Afonso Celso. Esse é o segundo padrão mais usado pelo mineiro, ao passo que seus colegas de geração fazem pouco uso dele. Dentre todos, Carvalho Júnior é o que mais se aproxima desse esquema. Algo semelhante também acontece com *Vibrações*, de Júlia Cortines (1905), essa poetisa tem um gosto acentuado pelos padrões 2-4-6-10-12 e 1-3-6-9-12. Todavia, não vemos, por parte dos demais poetas comparados, o mesmo interesse. Carvalho Júnior e Afonso Celso, por exemplo, não os empregam, nas obras analisadas, uma só vez. Logo, podemos afirmar que, nesse sentido, Cortines apresenta estilo de escrita diferente desses dois literatos, ao passo que eles, mais uma vez, permanecem próximos.

Alberto de Oliveira também possui dois exemplos parecidos. Em sua obra *Sonetos e poemas* (1885), ele recorre, com frequência, ao padrão rítmico 1-3-6-8-10-12, o que diferencia-o dos seus companheiros, pois, embora eles também recorra a essa assinatura rítmica, o fluminense é quem apresenta maior recorrência. Dentre os demais poetas, Olavo Bilac é o que se aproxima mais dele, apesar de haver uma distância razoável entre eles: enquanto esse padrão rítmico representa cerca de 9,9% em Alberto de Oliveira; em Olavo Bilac (1902) e suas *Poesias*, ele corresponde 4,1%, o que resulta numa diferença de um pouco mais de 5% entre ambos. O mesmo acontece com o esquema rítmico 1-3-6-10-12. Esse padrão equivale 7,2% em Alberto de Oliveira, ele é o terceiro mais usado pelo fluminense e nenhum outro poeta cotejado emprega-o em excedência. Olavo Bilac é, depois de Alberto, quem mais emprega-o em sua obra, o equivalente a 4,8%; em seguida Francisca Júlia (4,6%) e Júlia Cortines (4,3%).

No que toca à distribuição dos Coeficientes de Gini nesses poetas, com respeito ao verso dodecassílabo, olhemos os resultados da tabela 10:

Coeficiente de Gini	
Afonso Celso	0,927
Artur Azevedo	0,804
Carvalho Júnior	0,919
Múcio Texeira	0,826
Júlia Cortines	0,788
Teófilo Dias	0,822
Fontoura Xavier	0,857
Olavo Bilac	0,749
Raimundo Correia	0,742
Alberto de Oliveira	0,822
Francisca Júlia	0,812

Tabela 10: Coeficiente de Gini dos versos de 12 sílabas. **Fonte:** Aoidos.

Afonso Celso é o poeta que possui maior Coeficiente de Gini, 0,927, seguindo de Carvalho Júnior (0,919), Fontoura Xavier (0,857), Múcio Teixeira (0,826), Alberto de Oliveira (0,822), Francisca Júlia (0,812) e Artur Azevedo (0,804). Teófilo Dias e *Fanfarras* estão bem próximos a Alberto de Oliveira, ambos apresentam o mesmo coeficiente, 0,822. Entretanto, diferentemente desses poetas, Guimarães Passos (0,707), Raimundo Correia (0,742), Olavo Bilac (0,749) e Júlia Cortines (0,788) são os que apresentam menor Coeficiente de Gini.

Antes de passarmos para a análise dos esquemas rítmicos dos versos de 7 sílabas, achamos oportuno ressaltar o que comentam Mittmann, Santos e Pergher (2019) a respeito de versos de comprimento muito extenso, como é o caso dos de 8, 9, 10, 11 e 12 sílabas. Dizem eles que:

Ao usar assinaturas rítmicas, também é importante considerar quais padrões rítmicos específicos podem ser analisados de maneira útil. Quando se considera versos menores, tipicamente até 7 sílabas, a distribuição interna das sílabas tônicas fica totalmente a cargo do poeta: não há restrições. Versos maiores, tipicamente de 8 a 12 sílabas, por outro lado, geralmente coordenam unidades menores (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 07, tradução nossa)⁴⁹.

⁴⁹ No original: “When using rhythmic signatures, it is also important to consider which specific rhythmic patterns can be usefully analyzed. When one considers smaller verses, typically up to 7 syllables, the internal distribution of stressed syllables is completely up to the poet: there are no restrictions. Larger verses, typically from 8 to 12 syllables, on the other hand, usually coordinate smaller units” (MITTMANN; SANTOS; PERGHER, 2019, p. 06).

Dito em passagem anterior, além de verificarmos as distribuições rítmicas dos versos de 10 e 12 sílabas, observaremos, também, como se comportam os ritmos dos versos de 7 sílabas no nosso *corpus* de estudo, sobretudo porque este foi um metro muito usado pelos poetas românticos e, como vimos, usado também por Teófilo Dias e Alberto de Oliveira.

A tabela 11 apresenta a distribuição das assinaturas rítmicas dos versos de 7 sílabas das obras cotejadas no *corpus*, ao passo que a tabela 12 contém a disposição de seus coeficientes:

A. Rítmica	Á. Azevedo	T. Barreto	S. Romero	A. Oliveira	R. Correia	O. Bilac	F. Xavier	T. Dias	C. Alves	C. de Abreu	C. Júnior	A. Azevedo	A. Celso
1 - 2-4-7	18.5	30.7	28.0	40.2	22.6	28.9	27.5	29.2	26.4	33.2	28.6	24.0	32.1
3 - 2-5-7	11.6	18.4	15.2	21.3	25.8	15.8	24.0	14.2	14.0	19.8	0.0	13.4	15.8
2 - 1-4-7	13.1	14.5	16.4	20.9	12.9	24.2	13.5	20.0	13.3	9.4	14.3	16.0	18.2
4-7	9.8	7.8	8.8	4.5	5.4	4.9	8.5	5.8	5.1	6.5	7.1	8.8	6.7
1-3-7	10.3	5.9	6.7	1.2	7.5	7.5	8.0	6.2	12.6	6.1	21.4	5.8	7.3
4 - 3-7	17.1	4.5	8.2	1.6	3.2	5.2	2.0	7.4	6.0	7.1	21.4	8.6	7.3
2-7	8.2	6.4	6.4	4.5	6.5	4.2	8.0	2.7	7.4	5.1	7.1	7.0	5.5
1-3-5-7	4.5	5.9	3.9	0.4	4.3	4.2	3.0	6.5	6.9	6.9	0.0	7.2	2.2
3-5-7	5.8	3.2	3.9	1.2	9.7	2.4	3.0	6.8	5.4	4.0	0.0	5.5	4.2
1-5-7	0.5	1.9	1.3	2.0	2.1	0.9	0.5	1.2	2.1	0.8	0.0	1.9	0.0
5-7	0.2	0.4	1.0	2.0	0.0	0.7	1.5	1.2	0.6	1.2	0.0	1.2	0.6

Tabela 11: Assinatura rítmica dos versos de comprimento 7. **Fonte:** Aoidos.

	Á. Azevedo	T. Barreto	S. Romero	A. de Oliveira	R. Correia	O. Bilac	F. Xavier	T. Dias	C. Alves	C. de Abreu	C. Júnior	A. Azevedo	A. Celso
	0,453	0,549	0,523	0,686	0,540	0,582	0,573	0,549	0,486	0,549	0,659	0,457	0,582

Tabela 12: Coeficiente de Gini dos versos de 7 sílabas. **Fonte:** Aoidos.

Em relação aos padrões rítmicos dos versos de 7 sílabas, a sequência 2-4-7 é a mais usada por Teófilo Dias, 29,2%. Logo em seguida vêm os padrões: 1-4-7 (20,0%), 2-5-7 (14,2%) e 3-7 (7,4%). A exceção de Raimundo Correia, o ritmo 2-4-7 é o mais utilizado pelos poetas cotejados nessa análise. Alberto de Oliveira é quem mais utiliza-o (40,2%); depois dele, seguem os poetas: Casimiro de Abreu (33,2%), Afonso Celso (32,1%) e Tobias Barreto (30,7%).

No caso do padrão 1-4-7, notamos que os poetas que se encontram mais próximos de Teófilo Dias são Olavo Bilac (24,2%) e Alberto de Oliveira (20,9%). Todavia, esse padrão rítmico não é usado apenas por esses literatos, ele também é excedente nos outros poetas

estudados, a saber: Afonso Celso (18,2%), Sílvio Romero (16,4%), Artur Azevedo (16,0%), Tobias Barreto (14,5%), Carvalho Júnior (14,3%), Fontoura Xavier (13,5%), Castro Alves (13,3%), Álvares de Azevedo (13,1%), Raimundo Correia (12,9%) e Casimiro de Abreu (9,4%). O ritmo 2-5-7, o terceiro mais empregado por Teófilo Dias, não é utilizado uma única vez por Carvalho Júnior, ao passo que este é o padrão rítmico mais empregado pelo maranhense Raimundo Correia (25,8%). Alberto de Oliveira (21,3%) e Olavo Bilac (15,8%) também recorrem a ele em suas respectivas obras, semelhante aos seus demais companheiros de ofício, como, por exemplo, os literatos Casimiro de Abreu (19,9%) e Tobias Barreto (18,4%). Olhemos o gráfico abaixo:

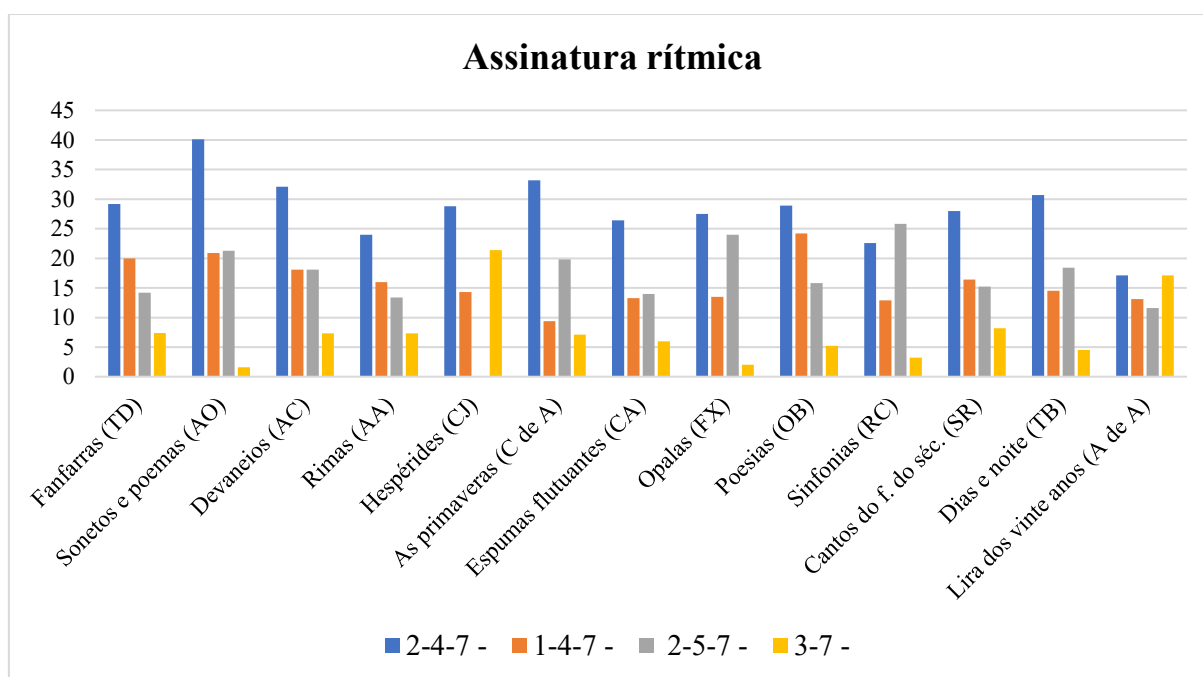


Gráfico 19: Assinatura rítmica dos versos de comprimento 7. **Fonte:** Aoidos.

Outra sequência rítmica frequente em Teófilo Dias é 3-7, a quarta mais utilizada por ele. Dentre os outros poetas, Carvalho Júnior, Álvares de Azevedo, Sílvio Romero, Casimiro de Abreu, Artur Azevedo e Afonso Celso são os que mais se aproximam dele. Na contramão, digamos assim, encontram-se Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Correia, Tobias Barreto, Fontoura Xavier e Castro Alves, os quais quase não usam esse ritmo.

Grosso modo, vemos que os padrões 2-4-7, 2-5-7, 1-4-7, 4-7 e 1-3-7 são igualmente excedentes em Álvares de Azevedo e Fontoura Xavier, o que denota certa aproximação estilística entre eles. De maneira semelhante, com exceção apenas do ritmo 1-3-7, Tobias Barreto, Sílvio Romero e Artur Azevedo também se mantêm demasiadamente próximos. Para tanto, há que se dizer que, no tocante aos ritmos 4-7 e 1-3-7, Teófilo Dias e Alberto de Oliveira

são deficitários. De outro modo, Raimundo Correia e Olavo Bilac são deficitários quanto ao ritmo 4-7, mas, por outro lado, são excedentes em se tratando do padrão 1-3-7.

Ainda no que toca ao ritmo 1-3-7, é oportuno esclarecermos que, além de ser usado por Raimundo Correia, Olavo Bilac, Fontoura Xavier e Álvares de Azevedo, ele é frequentemente empregado por Castro Alves (12,6%), Afonso Celso (7,3%) e Carvalho Júnior. Este último, dentre todos os poeta analisados, é quem mais utiliza o ritmo 1-3-7 (21,4%).

Entretanto, interessa ressaltamos que, Raimundo Correia se diferencia dos seus colegas em relação ao ritmo 3-5-7, com o equivalente a 9,8%. No *corpus*, nenhum dos outros poetas cotejados fazem uso em excedência dessa sequência rítmica, a não ser esse maranhense. Os literatos que mais se aproximam dele são Teófilo Dias (6,8%) e Álvares de Azevedo (5,8%).

Analisando os resultados da tabela 12, em que temos os coeficientes de todas as obras cotejadas, destacamos que os poetas que apresentam menor coeficiente são Álvares de Azevedo (0,453), Artur Azevedo (0,457) e Castro Alves (0,486). Vemos que Artur Azevedo, companheiro de geração de Teófilo Dias, está bem próximo dos poetas denominados românticos, ao passo que se encontra afastado de Teófilo (0,549), Alberto de Oliveira (0,686), Raimundo Correia (0,540), Olavo Bilac (0,582), Fontoura Xavier (0,573), Carvalho Júnior (0,659), Sílvio Romero (0,523) e Tobias Barreto (0,549). Para tanto, vale dizermos ainda que, dentre todos os poetas verificados nessa análise, Alberto de Oliveira é o que apresenta maior coeficiente (0,686). Nesse quesito, ele se aproxima bem mais de Carvalho Júnior (0,659). Teófilo Dias, de maneira diferente de Alberto de Oliveira, se encontra muito próximo de Tobias Barreto e Casimiro de Abreu, ambos possuem o mesmo coeficiente, 0,549.

4.5 O *corpus* de estudo e os processos de acomodações silábicas

A análise dos processos de acomodações silábicas, semelhante às análises dos esquemas métricos e rítmicos, importa muito para o estudo dos elementos formais de um determinado poeta e/ou grupo de poetas. A ferramenta digital Aoidos permite que saibamos, através da análise dos metaplasmos, quais elementos formais caracterizam o estilo de um poeta. Com esses resultados, vemos, ainda, quais os elementos formais que podem aproximar e/ou distanciar poetas que viveram na mesma época e que fizeram parte do mesmo período literário, como também de poetas que viveram em contextos e épocas diferentes.

Em passagem anterior, chegamos a mencionar que, em se tratando especificamente do Parnasianismo, conforme afirma a crítica literária (BANDEIRA, 1951; RAMOS, 1967), a

sinalefa e a sinérese são duas de suas marcas de estilo e, na contramão, encontram-se a dialefa e a diérese, as quais são pouco usadas. Segundo pontua Péricles Eugênio da Silva Ramos:

Uma das incorreções românticas, para os parnasianos, havia sido a frouxidão dos versos, isto é, os hiatos entre as palavras e internamente as diéreses, que partiam às vezes os ditongos decrescentes e amiúde os crescentes; pois bem, os parnasianos odeiam os hiatos, que evitam, e praticam quase que sistematicamente a sinérese; um romântico poderia ler “piedade” com quatro sílabas, mas Alberto de Oliveira e Bilac só por exceção. O escrúpulo contra a frouxidão dos versos foi tão grande, que muitas emendas feitas de *Mármores* para *Esfinges*, ou da primeira para a segunda edição das *Esfinges* de Francisca Júlia, parnasiana de prestígio, objetivaram evitar essa famosa frouxidão (RAMOS, 1967, p. 21).

Há que se dizer, para tanto, que Manuel Bandeira (1951), um pouco antes, já havia ressaltado o uso acentuado da sinalefa e sinérese por parte dos “parnasianos”, bem como o desprezo deles pelo hiato e pela diérese. No seu entender, os parnasianos “nunca disseram ‘a água’, ‘o ar’, contando o artigo como sílaba métrica a exemplo de Camões, que desse hiato tirou muita vez grande efeito” (BANDEIRA, 1951, p. 19). Do mesmo modo, Péricles Eugênio (1967) argumenta que essa aversão ao hiato e à diérese por parte dos poetas “parnasianos” repousa em Antonio Feliciano de Castilho e nos manuais de versificação francesa. Semelhante ao que informa Bandeira (1951), ele resalta que “um parnasiano jamais contaria ‘e-u’ ou ‘nã-o’ com duas sílabas, como eventualmente se encontra entre os românticos” (RAMOS, 1967, p. 22).

Com o intuito de verificarmos se tais apontamentos críticos feitos por Bandeira (1951) e Ramos (1967) à poesia parnasiana são corretos, achamos oportuno demonstrar os resultados gerados pelo Aoidos em relação aos processos de acomodações silábicas no *corpus* em estudo. Nessa análise, recorreremos aos poetas — Afonso Celso (1876), Artur Azevedo (1909), Carvalho Júnior (1879), Teófilo Dias (1882), Fontoura Xavier (1884), Olavo Bilac (1902), Raimundo Correia (1883) e Alberto de Oliveira (1885). Olhemos os resultados, então:

Grupo	A. Oliveira	R. Correia	O. Bilac	F. Xavier	T. Dias	C. Júnior	A. Azevedo	A. Celso
Sinalefa	67.684	55.911	59.185	47.615	55.044	52.472	49.839	46.181
Elisão	36.032	26.043	27.350	20.245	24.168	20.436	21.772	27.608
Crase	19.422	15.626	17.214	12.338	14.227	14.913	7.762	7.780
Sinérese	8.944	5.275	6.035	3.910	3.440	1.381	4.591	1.422
Eclíipse	2.957	0.264	1.403	0.434	0.946	-	0.757	-
Aférese	0.913	0.198	0.255	-	0.344	-	0.379	-
Síncope	0.183	-	0.021	0.348	-	-	0.189	-
Acento	0.219	0.066	0.106	0.087	0.258	-	0.047	0.084
Sístole	0.146	0.066	0.021	0.087	0.086	-	0.142	0.167
Diérese	-	-	0.021	-	0.172	-	0.237	0.167
Epêntese	-	-	-	-	-	-	-	0.084
Redução	0.037	-	-	-	-	-	0.095	0.084
Paragoge	0.037	-	-	0.087	-	-	-	-
Apócope	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabela 13: Distribuição dos metaplasmos no *corpus*. **Fonte:** Aoidos.

Com os resultados da tabela 13, vemos que Alberto de Oliveira é quem mais se destaca no uso de sinalefas, sinéreses, eclipses e elisões. Quanto aos demais, Olavo Bilac se destaca nas crases; Fontoura Xavier, nas sínopes; Teófilo Dias, nos acentos; Artur Azevedo, nas diéreses e reduções; Afonso Celso, nas epênteses e sístoles; Raimundo Correia, nas sinéreses. Carvalho Júnior, por outro lado, se destaca por fazer uso apenas dos metaplasmos sinalefa, elisão, crase e sinérese, não utilizando, em suas *Hespérides*, os outros metaplasmos verificados.

O gráfico 20 apresenta, de modo mais prático, a distribuição dos metaplasmos sinalefa, elisão, crase e sinérese expostos nesse recorte:

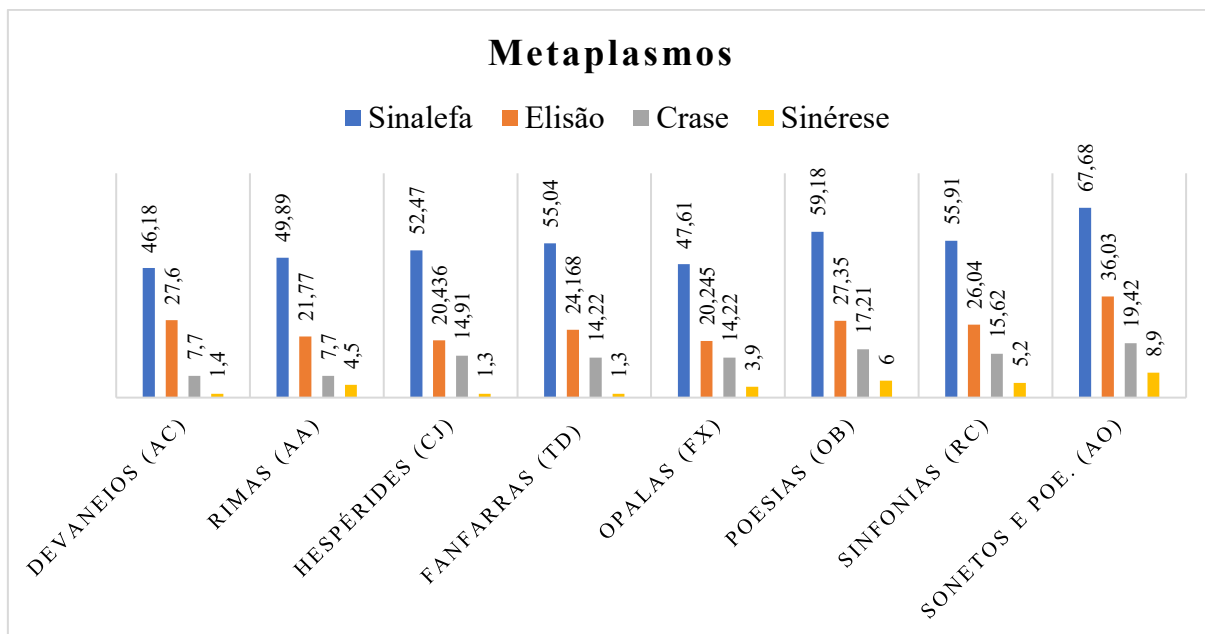


Gráfico 20: Metaplasmos sinalefa, elisão, crase e sinérese. **Fonte:** Aoidos.

No que toca à elisão, Teófilo Dias (24.168) encontra-se, semelhante aos resultados da distribuição da sinalefa, próximo ao poeta Raimundo Correia (26.043). Olavo Bilac (27.350) se aproxima de Afonso Celso (27.608), enquanto Fontoura Xavier (20.245), Carvalho Júnior (20.436) e Artur Azevedo (21.772) se mantêm equidistantes. Em se tratando da disposição da crase no *corpus*, ela evidencia certa aproximação entre Teófilo (14.227) e Carvalho Júnior (14.913). Artur Azevedo (7.762) e Afonso Celso (7.780) empregam a crase de modo muito semelhante, esses dois literatos, dentre seus colegas, são os que menos recorrem à crase.

A sinérese também foi empregada por todos os literatos cotejados nesse recorte, conforme mostram a tabela 13 e o gráfico 20. No entanto, Alberto de Oliveira (8.944), Olavo Bilac (6.035) e Raimundo Correia (5.275) são os que mais a usam, com destaque ao Alberto.

Um dado interessante diz respeito ao uso da diérese, que, dizem os críticos Manuel Bandeira (1951) e Péricles Eugênio (1967), caiu em desuso a partir da década de 70 do século XIX. Os resultados gerados pelo Aoidos mostram que, sem dúvidas, há pouco uso da diérese por parte dos poetas analisados, dentre todos, os únicos que chegaram a empregá-la foram: Teófilo Dias (0.172), Olavo Bilac (0.021), Artur Azevedo (0.237) e Afonso Celso (0.167).

Ademais, no que toca aos outros metaplasmos dispostos na tabela 13, vejamos o que mostra o gráfico 21:

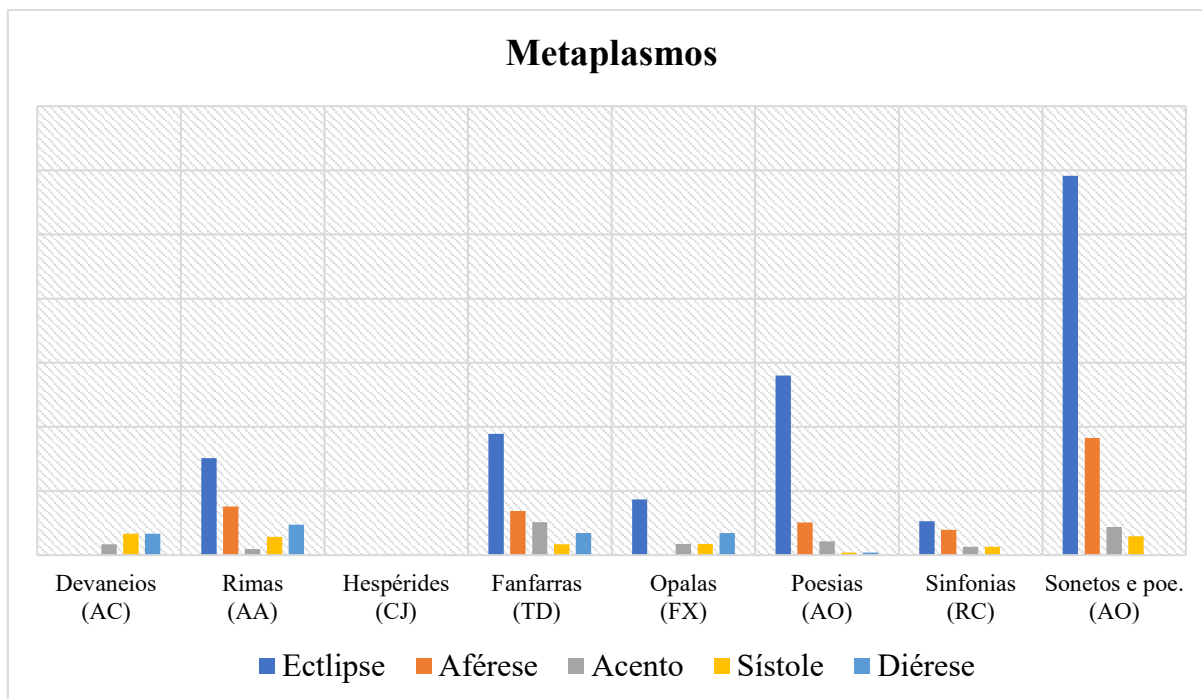


Gráfico 21: Metaplasmos eclipse, aférese, acento, sístole e diérese. **Fonte:** Aoidos.

Conforme evidencia o gráfico 21, Carvalho Júnior não emprega, em suas *Hespérides*, os metaplasmos eclipse, aférese, acento e diérese. Na verdade, o único que chega a usar todos esses metaplasmos (embora os números sejam muito pequenos), é Artur Azevedo.

Outro dado muito relevante nessa análise, consiste nos resultados do metaplasmo acento. De acordo com o que informa o pesquisador responsável pela criação da ferramenta utilizada neste estudo, Adiel Mittmann (2016), no Aoidos, o acento ocorre quando uma palavra átona necessita receber um acento tônico. Por esse motivo, diz ele, a utilização desse recurso muito provavelmente está relacionada à questão de estilo, já que não encontraremos, com frequência, poetas que tenham feito grande uso do acento em suas produções poéticas.

Olhando para os resultados acima, vemos que, dentre todas as obras analisadas, *Fanfarras* e *Sonetos e poemas* são as que mais apresentam o metaplasmo acento, ou seja, nesse caso, Teófilo Dias e Alberto de Oliveira tendem a apresentar semelhanças no estilo de escrita.

A eclipse e a aférese, dos metaplasmos mostrados no gráfico 21, são os mais utilizados por Alberto de Oliveira. Teófilo Dias, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Fontoura Xavier e Artur Azevedo também os utilizam, ao contrário do que fizera Afonso Celso. Para afinar esses resultados, consideramos importante verificar a disposição dos processos de acomodações silábicas em outras obras desses literatos. No caso específico de Alberto de Oliveira, pegamos, como exemplo, suas *Canções românticas* (1878):

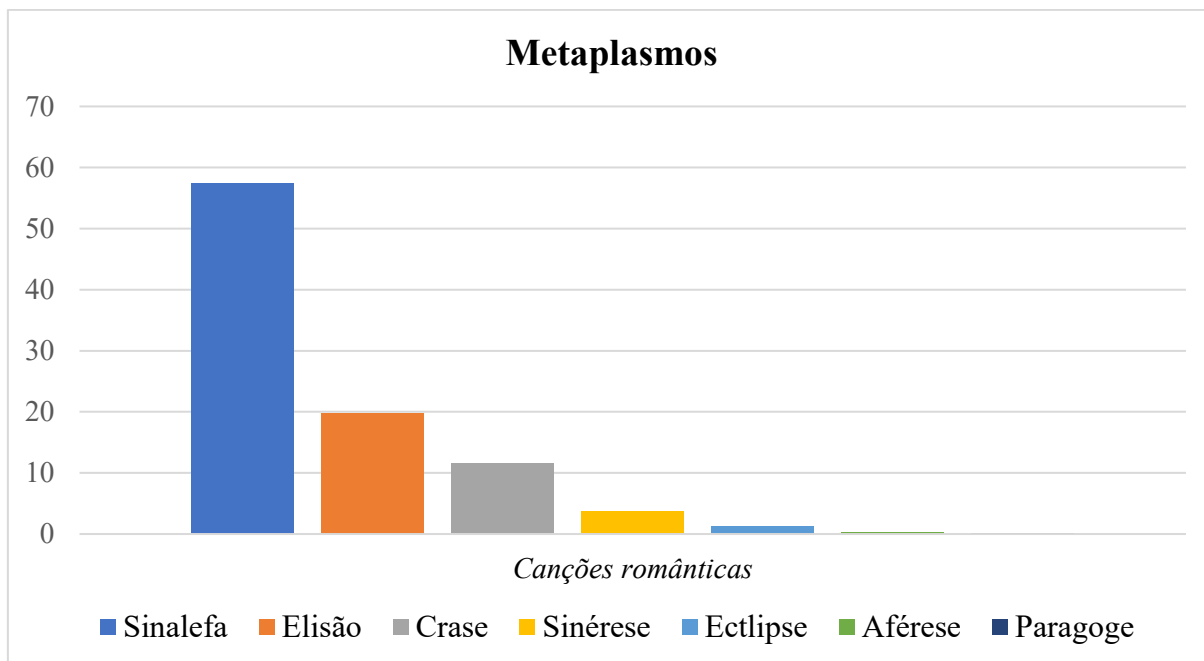


Gráfico 22: Metaplasmos em *Canções românticas* (1878), de Alberto de Oliveira. **Fonte:** Aoidos.

Os resultados gerados pela ferramenta são os seguintes: a sinalefa é o processo de acomodação silábica mais usado por Alberto nessa sua obra, com um total de 57.357. Logo depois, vêm a elisão (19.720) e a crase (11.512); o poeta também recorre à sinérese (3.704), à eclipse (1.201), à aférese (0.200) e à paragoge (0.100). Com esses resultados, notamos que Alberto, já em *Canções românticas* (1878), possuía interesse pela sinalefa, elisão, crase e sinérese. Além disso, verificamos, ainda, que o fluminense não tinha nenhum apreço pela diérese, pois, assim como observamos em seus *Sonetos e poemas* (1885), também vemos que, em *Canções românticas* (1878), ele não faz uso desse processo de acomodação silábica. Outro fato interessante corresponde à incorporação de processos formais de versificação diferentes na poética de Alberto. Conforme mostram os dados dispostos no gráfico 21, em *Sonetos e poemas* (1885), Alberto recorre à sístole, coisa que não acontece em suas *Canções românticas*.

Do mesmo modo que fizemos com *Canções românticas*, de Alberto de Oliveira, notemos os resultados gerados pelo Aoidos, no que tange a *Versos e versões*, de Raimundo Correia:

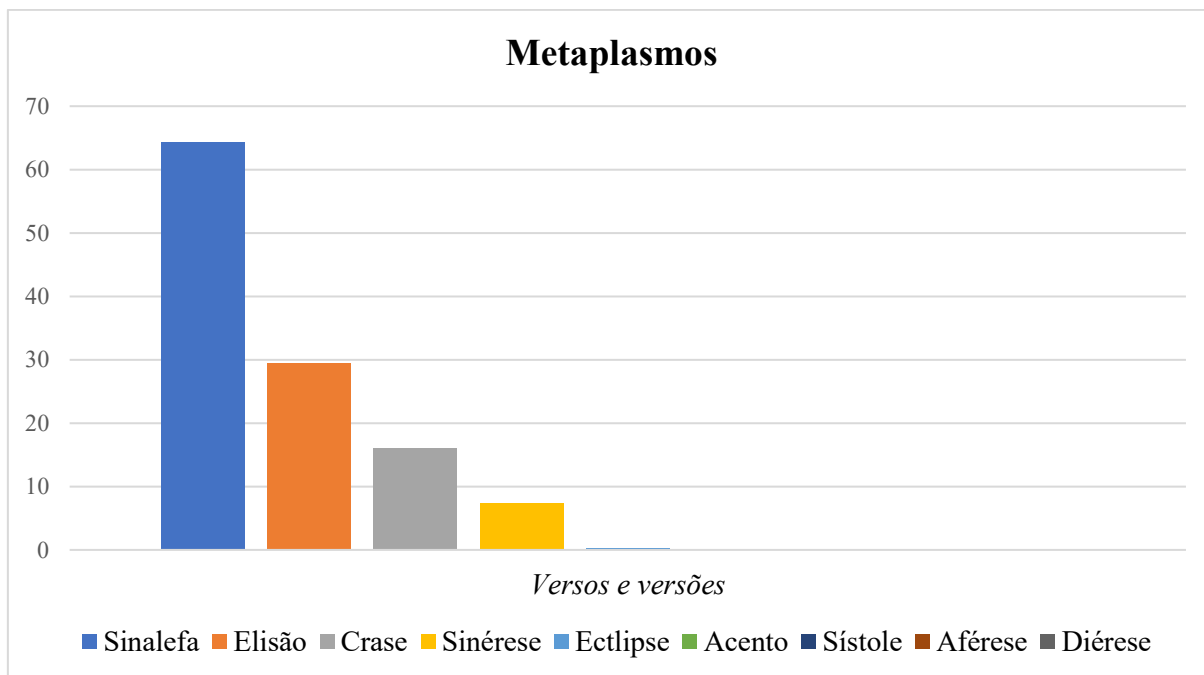


Gráfico 23: Metaplasmos em *Versos e versões*, de Raimundo Correia. Fonte: Aoidos.

Raimundo Correia e seus *Versos e versões* (1887) também são excedentes no que toca à sinalefa (64.271). Os demais processos usados por ele foram: elisão (29.502), crase (15.979) e sinérese (7.454). Além de usar esses elementos formais, ele usa também a eclipse, o acento, a sístole, a aférese e a diérese. De modo geral, vemos que esses processos de acomodações silábicas, a exceção da diérese, também foram empregados por Correia em *Sinfonias* (1883).

Agora, olhemos os resultados de *Esfinges*, de Francisca Júlia (1921), obra que, segundo escreve Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967), da primeira para a segunda edição, passou por várias modificações do ponto de vista formal, isso porque ela praticava “quase que sistematicamente a sinérese” (RAMOS, 1967, p. 21). Um exemplo disso, é o soneto “Profissão de fê”:

[...]

Tu és sempre o mistério, a luz que tenho de ante
Do olhar, quando te imploro a graça de geolhos;
 És a noite, o luar que bate nos escolhos,
 Iluminando o bom caminho ao navegante
 (SILVA, 1903, p. 38, grifos nossos).

Esse poema, na segunda edição de *Esfinges*, publicada em 1921, a qual foi organizada por Monteiro Lobato, sofreu alterações. No verso da linha 2 (“Do olhar, quando te imploro a

graça de geolhos”), o vocábulo “graça” foi substituído por “piedade”. Passou ele, então, a ser grafado da seguinte forma:

Tu és sempre o mistério, a luz que tenho de ante
Do olhar, quando te imploro a piedade, de geolhos;
 És, á noite, o luar que bate nos escolhos,
 Iluminando o bom caminho ao navegante
 (SILVA, 1921, p. 17, grifos nossos).

Posto isto, os resultados da análise automática dos metaplasmos em *Esfinges* gerados pelo Aoidos são os seguintes:

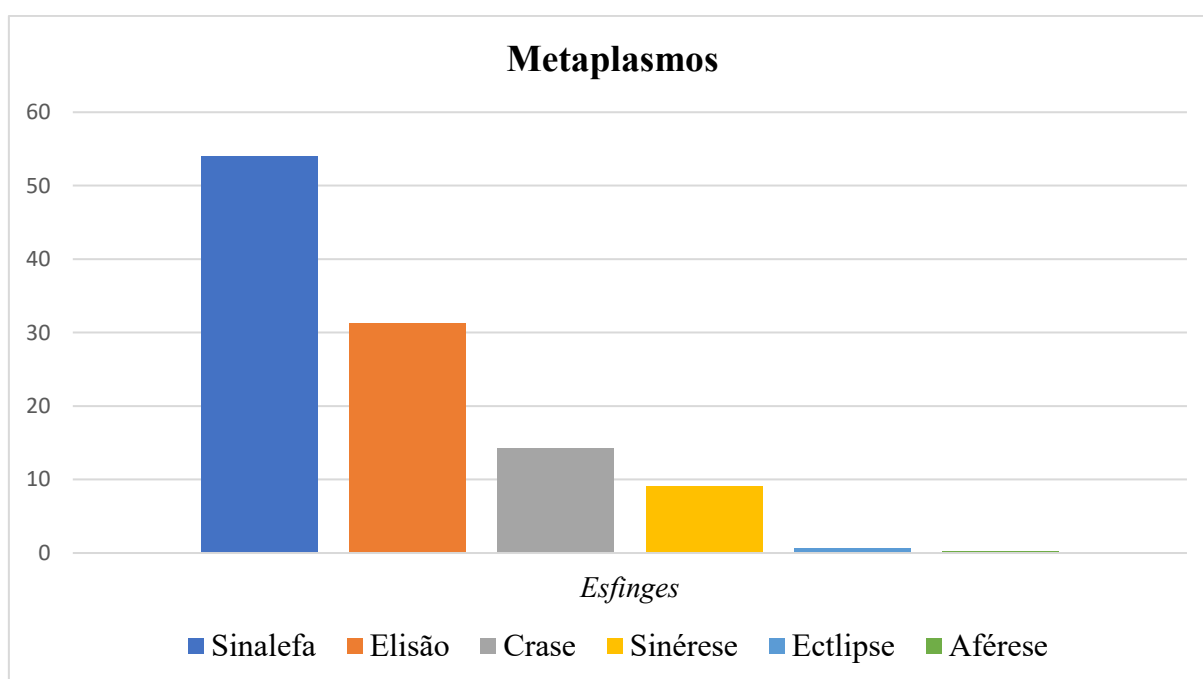


Gráfico 24: Metaplasmos em *Esfinges* (1921), de Francisca Júlia. **Fonte:** Aoidos.

A partir dos resultados acima, observamos que, assim como a sinalefa (53.970), a elisão (31.250) e a crase (14.191), a sinérese (9.133) também foi muito empregada pela poetisa Francisca Júlia. Outro dado interessante diz respeito à ectlipse e à aférese, os resultados mostram que todos os poetas ditos “parnasianos” cotejados por nós neste recorte, incluindo Teófilo Dias, recorreram, de algum modo, a esses dois processos de acomodações silábicas.

Antes de concluirmos, verifiquemos os resultados gerados pelo Aoidos no tocante aos metaplasmos dispostos nos poetas Casimiro de Abreu, Castro Alves e Álvares de Azevedo:

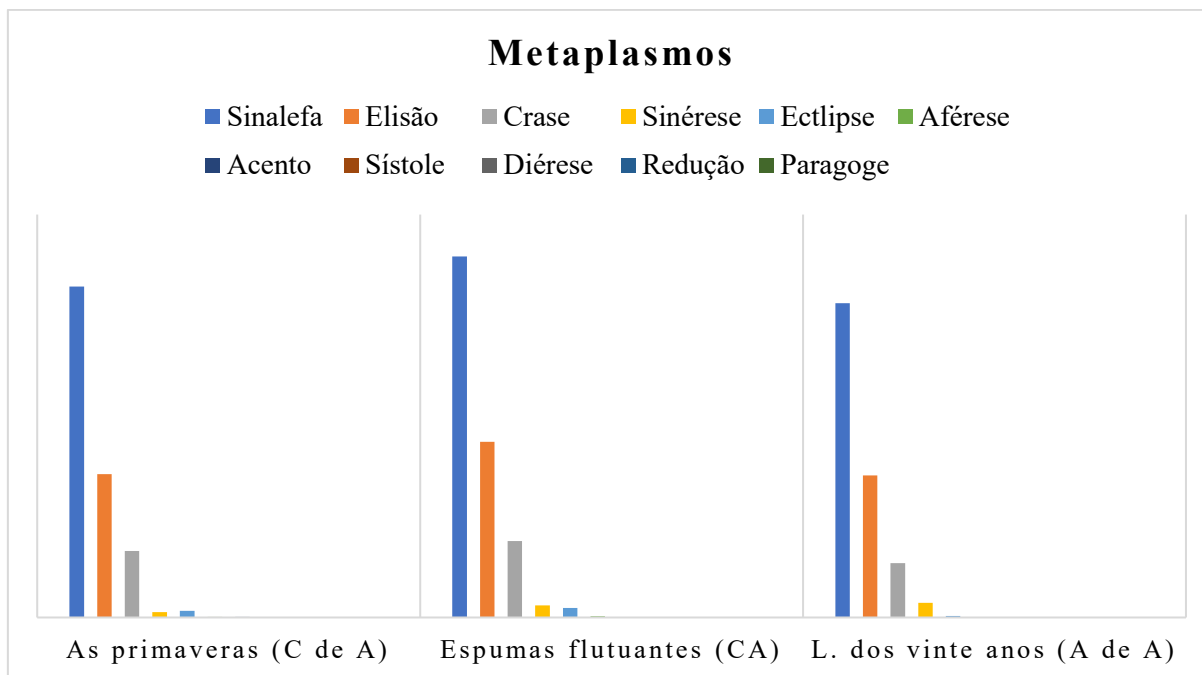


Gráfico 25: Distribuição dos metaplasmos em poetas “românticos”. **Fonte:** Aoidos.

Assim como nos poetas que se diziam opositores ao Romantismo — Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac e os outros citados por nós —, em Casimiro de Abreu, Castro Alves e Álvares de Azevedo, a sinalefa, a elisão e a crase são muito recorrentes. A sinérese também aparece, mas de maneira menos evidente. Os outros metaplasmos são ainda menos usados, como é o caso da diérese, por exemplo. Entretanto, se considerarmos os juízos críticos feitos por Bandeira (1951) e Ramos (1968), esses resultados eram para ser diferentes, a diérese, que, como informam eles, foi muito usada pelos românticos, era para apresentar dados mais expressivos, como os que mostramos no caso dos parnasianos, que a usaram bem pouco.

Para vermos como se comportam os resultados dos metaplasmos sinalefa, elisão, crase, sinérese e diérese desses poetas, quando comparados com os resultados da análise que fizemos dos poetas Afonso Celso, Artur Azevedo, Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, olhemos o gráfico abaixo:

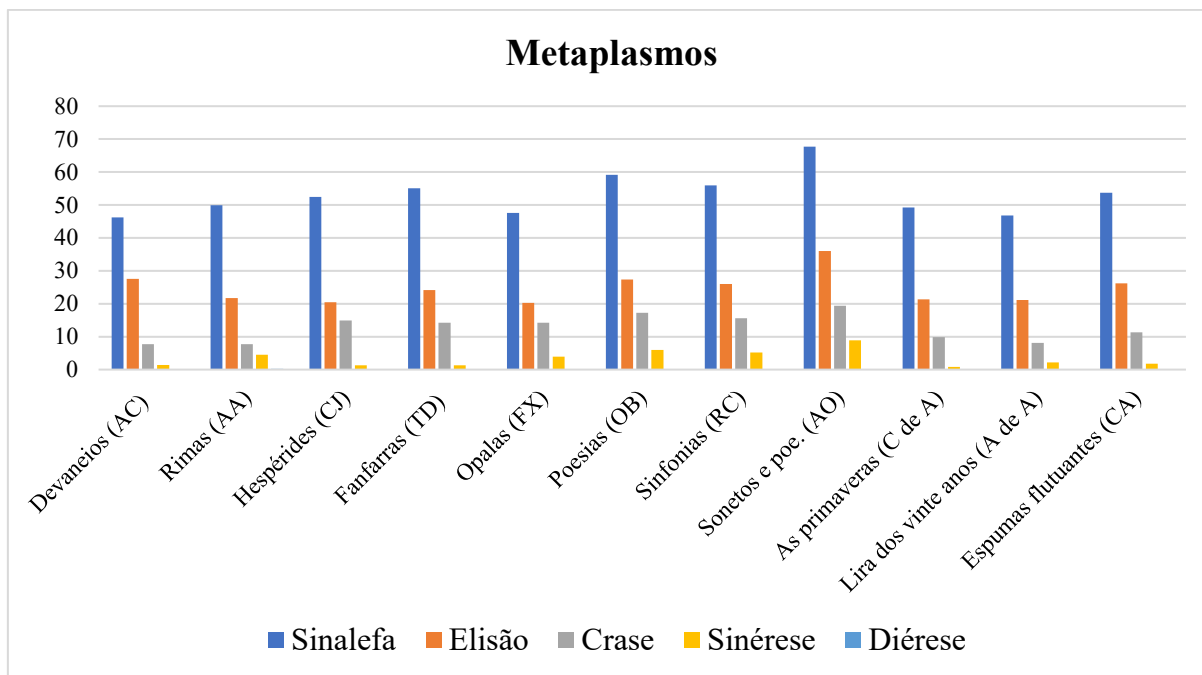


Gráfico 26: Distribuição dos metaplasmos – *corpus* contraste. **Fonte:** Aoidos.

Os dados evidenciam que, em termos de sinalefa, Álvares de Azevedo (46.800), Afonso Celso (46.181) e Fontoura Xavier (47.615) comportam-se de maneira igual. Do mesmo jeito que acontece com Casimiro de Abreu (49.267), que se mantém muito próximo a Artur Azevedo (49.839). Castro Alves (53.749), por sua vez, se aproxima de Carvalho Júnior (52.472).

No que toca ao uso da elisão, o segundo metaplasmo mais recorrente em todos esses literatos, observamos que Álvares de Azevedo (21.137) e Casimiro de Abreu (21.345) se aproximam de Artur Azevedo (21.772), Fontoura Xavier (20.245) e também de Carvalho Júnior (20.436). Entretanto, de maneira diferente de seus companheiros, Castro Alves (26.150) encontra-se mais próximo aos literatos Raimundo Correia (26.043), Olavo Bilac (27.350) e Afonso Celso (27.608). Para tanto, com a distribuição da crase nos poetas em escrutínio, verificamos que Castro Alves (11.368) é quem mais a emprega. Casimiro de Abreu (9.882) e Álvares de Azevedo (8.196) usam a crase quase na mesma proporção. Nesse aspecto, esses dois poetas se encontram equidistantes de Artur Azevedo (7.762) e Afonso Celso (7.780).

Os resultados da disposição da sinérese no *corpus* são muito interessantes, dos poetas estudados, Alberto de Oliveira (8.944), Olavo Bilac (6.035), Raimundo Correia (5.275), Artur Azevedo (4.591) e Fontoura Xavier (3.910) são os que mais a empregam. Depois deles, vêm: Teófilo Dias (3.440), Álvares de Azevedo (2.290), Castro Alves (1.836), Afonso Celso (1.422) e Carvalho Júnior (1.381). Como consequência disso, a diérese é o metaplasmo menos utilizado, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Casimiro de Abreu e Castro Alves não a usam uma só vez.

5 CONCLUSÃO

A partir do levantamento e mapeamento da recepção crítica da obra de Teófilo Dias, ou melhor, do levantamento qualitativo de sua produção literária, vimos a boa recepção do maranhense pelos leitores e críticos do período em que viveu, embora seja ele pouco falado e discutido nos dias atuais. A esse intelectual das letras, assim como aos seus companheiros de geração Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, foi destinado o lugar do descaso e da incompreensão. Tendo feito buscas na internet, em repositórios de universidades públicas e/ou em bibliotecas físicas e digitais, verificamos o quão pequeno é o número de pesquisadores que se propuseram a estudar e/ou estudam as obras desses homens de letras. No caso específico de Teófilo Dias, encontramos, como bem destacamos ao longo das nossas discussões e apontamentos, somente os trabalhos acadêmicos realizados por Glória Carneiro do Amaral (1996), Fábio Casemiro (2008; 2010) e Paulo Henrique Pergher (2020). Esses estudos, semelhante aos de Sílvio Romero (1905), Manuel Bandeira (1951), Antonio Candido (1960), Machado de Assis (1879) e outros, nos ajudam a perceber a boa recepção da obra de Teófilo Dias à sua época, seja em se tratando de suas primeiras obras publicadas — *Lira dos verdes anos* e *Cantos tropicais* —, seja no que toca à sua obra de maior repercussão, isto é, *Fanfarras*.

Vimos com Antonio Candido (1960) e Machado de Assis (1879) que o estilo de composição das primeiras obras publicadas por Teófilo Dias, o qual, embora se dissesse contrário aos românticos, ainda tinha muito das marcas de estilo da velha escola literária, sobretudo *Lira dos verdes anos*, cujo nome nos remete à *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo. Com as análises feitas por Machado (1879) e Candido (1960), dois dos principais críticos da literatura brasileira, notamos que, mesmo que Teófilo Dias não tenha vivido muito tempo, já que faleceu bem jovem, ele conseguiu se destacar entre seus companheiros, sobretudo por produzir uma obra de qualidade, tanto no plano formal quanto no plano do conteúdo.

Os resultados das análises qualitativas evidenciam a heterogeneidade da produção literária de Teófilo Dias, o que ficou ainda mais comprovado com as análises quantitativas. No que toca à *Lira dos verdes anos*, há, sim, uma propensão por parte de Teófilo aos elementos formais de construção de verso associados ao Romantismo como, por exemplo, ao uso, quase que frequente, dos versos brancos, da redondilha maior, do decassílabo e até, em alguns casos, do eneassílabo e hendecassílabo. Do mesmo modo, acontece no plano do conteúdo, observamos o interesse dele para com os assuntos frequentemente associados à poesia romântica, como o uso do sentimentalismo exacerbado. O poeta traz, nessa sua obra, elementos como patriotismo, saudade, idealização da mulher e amores impossíveis, temas muito comuns entre os românticos.

Cantos tropicais, sua segunda obra, mesmo que apresente, em parte, algumas das marcas de estilo do Romantismo, tanto do ponto de vista formal quanto do conteúdo, é considerada pela fortuna crítica do maranhense (ASSIS, 1879; CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996) como aquela que marca o ponto de maturidade de sua produção literária. Nela, a virgem angelical e pura dos românticos divide lugar com a mulher exuberante e sensual dos realistas. Nessa obra, vemos, para além do decassílabo e do heptassílabo, o gosto do poeta para com o alexandrino clássico, elemento formal que ficou comumente associado ao Parnasianismo. Observamos também que o poeta não recorreu mais nenhuma só vez aos metros eneassílabo e hendecassílabo, o que fica ainda mais evidente quando olhamos para os resultados do levantamento automático dos esquemas métricos e rítmicos gerados pelo Aoidos em *Fanfarras*.

Não há como negar que Teófilo Dias recorre também aos elementos de construção de versos que a crítica literária (ASSIS, 1879; CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996) correlaciona ao Realismo poético. Em *Cantos tropicais*, encontramos poemas que, mais tarde, foram analisados sob à luz do Realismo, ou baudelairianismo. Teófilo Dias, Carvalho Júnior e Fontoura Xavier são tidos como os principais representantes da poética do francês Charles Baudelaire aqui no Brasil, embora não tenham eles o imitado da maneira mais fiel possível.

Se *Cantos tropicais* marca o início de “mudança” do estilo de Teófilo Dias, *Fanfarras* constitui o fim. O que o poeta fez em *Cantos tropicais* esporadicamente, em *Fanfarras* adotou como modelo. A primeira parte dessa obra, “Flores funestas”, é marcada toda ela pelo tom sensual e erótico do sexo feminino; na segunda, por sua vez, encontramos poesias mais voltadas para os padecimentos da humanidade, o que é, também, uma característica do verso realista. Todavia, esse tom social da segunda parte de *Fanfarras*, conforme pontuam alguns críticos (ASSIS, 1882; MAGALHÃES; 1889), não se compara à primeira, pois faltava, no maranhense, inspiração e naturalidade. “Revolta”, diz essa crítica de Teófilo, deixa muito a desejar em termos de inovação e qualidade técnica, contam-se um ou dois poemas que sejam, de fato, bons.

No que compete ao plano formal de *Fanfarras*, as análises informatizadas feitas com a ferramenta Aoidos evidenciam que existe, por parte do autor, um gosto acentuado quanto ao soneto. Notamos que o soneto corresponde a quase um terço do *corpus*, cerca de 32,43%. O que acontece também com Alberto de Oliveira e *Sonetos e poemas*. Essa obra, como o próprio nome é um indicativo, é excedente quanto ao uso do soneto, o equivalente a cerca de 62,96%.

Entretanto, essa preferência pelo soneto não se restringe somente a Teófilo Dias e Alberto de Oliveira, outros poetas que também fizeram parte dessa geração, como Afonso Celso (1876), Carvalho Júnior (1879), B. Lopes (1881), Raimundo Correia (1883), Fontoura Xavier (1884) e Olavo Bilac (1902), se mostraram igualmente interessados no uso do soneto.

Esses resultados ratificam os apontamentos feitos por Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967; 1968), os de que o soneto volta a ser usado, com frequência, pelos poetas que compuseram os decênios 70 e 80 do século XIX, o que ficou comprovado com os resultados quantitativos das obras dos poetas românticos típicos: *Lira dos vinte anos* (AZEVEDO, 1853); *As primaveras* (ABREU, 1859); e *Espumas flutuantes* (ALVES, 1970). Outros dois intelectuais das letras que se apresentam, igualmente, deficitários em se tratando do soneto, são Sílvio Romero, com *Cantos do fim do século* (1878); e Tobias Barreto, em *Dias e noite* (1881).

As análises automáticas dos esquemas métricos no *corpus* de estudo demonstraram que há uma predominância do verso alexandrino clássico em *Fanfarras*, de Teófilo Dias, assim como do decassílabo e do heptassílabo. Alberto de Oliveira, embora recorra ao verso alexandrino clássico em seus *Sonetos e poemas*, é mais excedente quanto ao decassílabo. Além desses dois metros, Alberto também emprega, nessa sua obra, o hexassílabo e o heptassílabo.

Voltando novamente para os resultados gerados pelo Aoidos no tocante aos poetas românticos — Álvares de Azevedo (1853), Casimiro de Abreu (1859) e Castro Alves (1970) —, vimos que o metro mais usado por eles é o decassílabo, seguido do heptassílabo. Outro metro frequentemente associado aos românticos é o eneassílabo. Entretanto, as análises informatizadas evidenciam que somente Castro Alves (1970) chega a recorrer ao eneassílabo, ao passo que nenhum dos seus companheiros de escola o empregam em suas respectivas obras.

Em se tratando das assinaturas rítmicas do nosso *corpus* de estudo, a conclusão que temos é que, ora Teófilo Dias se aproxima de seus companheiros de geração — Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Carvalho Júnior, Fontoura Xavier e Afonso Celso — ora ele se mantém próximo aos poetas Álvares de Azevedo (1853), Casimiro de Abreu (1859) e Castro Alves (1870). Isso significa dizer que, o fato de Teófilo Dias e esses outros homens de letras terem feito parte de uma geração literária específica e/ou períodos históricos diferentes, não implica, necessariamente, o não uso de determinados padrões rítmicos por parte deles.

Os resultados das análises automáticas dos Coeficientes de Gini dos versos de 7, 10 e 12 sílabas mostram dados interessantes. No caso do decassílabo, Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo (poetas que fizeram parte de uma mesma geração literária) se aproximam de Tobias Barreto (que foi um dos que se opuseram aos românticos), ao passo que se distanciam de Castro Alves. Nesse recorte, Raimundo Correia (0,743), Olavo Bilac (0,746) e Teófilo Dias (0,747) se mantêm próximos. Do mesmo modo acontece com os versos de 7 sílabas poéticas, só que dessa vez Teófilo Dias, diferente de Alberto de Oliveira, se encontra equidistante dos literatos Tobias Barreto e Casimiro de Abreu, ambos possuem o mesmo Coeficiente de Gini, cerca de 0,549.

No caso específico dos versos de 12 sílabas, notamos, semelhante aos resultados dos Coeficientes de Gini dos versos de 10 sílabas, uma aproximação entre Teófilo Dias e Alberto de Oliveira, ambos apresentam o mesmo Coeficiente de Gini, 0,822. Nessa análise, não utilizamos as obras dos poetas Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Castro Alves, Tobias Barreto e Sílvio Romero, pois, como dito, eles não recorrem (ou usam muito pouco) tal metro.

A análise informatizada dos processos de acomodações silábicas também se mostra de grande valor. Observamos que, semelhante à análise das assinaturas rítmicas, o uso de determinado processo de acomodação silábica é muito particular e/ou individual. A crítica literária (BANDEIRA, 1951; RAMOS, 1968) afirma que uma característica da poesia parnasiana é o uso recorrente da sinalefa e da sinérese, embora saibamos que a sinalefa, independentemente da época, será sempre o metaplasmo mais usado. Assim, os resultados do levantamento automático das acomodações silábicas dos poetas cotejados no estudo evidenciam que há, de fato, um uso maior da sinalefa e da sinérese, em termos de quantidade, por parte dos poetas que compuseram a cena literária brasileira do final século XIX e primeiras décadas do século XX, precisamente Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac. Todavia, isso não significa dizer que os poetas românticos — Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Castro Alves — não fizeram uso desses elementos formais de versificação, pelo contrário, eles também os empregam, e empregam com uma frequência notável, semelhante ao que ocorre com poetas que fizeram parte de outras épocas e/ou períodos literários. O que ocorre, no entanto, é que poetas como Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac usam esse metaplasmo muito mais, do mesmo modo que fazem pouco uso da diérese, por exemplo.

Contudo, esses resultados servem, ainda, para verificarmos que, ao contrário do que é comumente colocado nas histórias literárias brasileiras, não há uma uniformidade entre poetas ditos românticos, realistas e, principalmente, poetas classificados parnasianos. Basta vermos o que o próprio Alberto de Oliveira, aquele que é considerado por Otto Maria Carpeaux (1951) e outros estudiosos, como o mais ortodoxo dentre todos os parnasianos, fala sobre o Parnasianismo, na entrevista concedida ao Prudente de Moraes Neto (1942), sobretudo quando diz não ter existido Parnasianismo no Brasil, pelo menos se comparado com o Parnasianismo francês, o qual, inclusive, também gerou grandes discursões e embates, à época. No geral, as pesquisas que vêm sendo realizadas no NuPILL (Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística) evidenciam essa nossa impressão. Não existe, de fato, uma homogeneização no que toca à produção literária desses homens de letras, mais precisamente entre os poetas que viveram durante os anos 1870 e 1920, que é o período em que nossas pesquisas se concentram. Um exemplo de tal fato, é a obra de Teófilo Dias, que, como dito, é

extremamente heterogênea, mas não só a dele, as produções de seus companheiros de geração, também, o caso de Alberto de Oliveira, poeta que apresenta tanto as marcas de estilo do que ficou colocado nas histórias literárias de Romantismo quanto do Realismo e do Parnasianismo.

Dito isto, achamos importante ressaltar novamente que o nosso objetivo com esta pesquisa não é fazer um julgamento final e/ou taxativo para com a produção literária de Teófilo Dias e seus companheiros de geração, assim como dos poetas Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Castro Alves; e sim cotejar, aliados à estatística textual, os elementos formais de construção do verso de *Fanfarras* (1882), comparando-os com obras de poetas que viveram e produziram no mesmo período histórico de Teófilo Dias, como Artur Azevedo, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Fontoura Xavier, Carvalho Júnior, etc; assim como com obras de poetas que antecederam, de certo modo, Teófilo, como é o caso de Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo, os quais, informa sua fortuna crítica (BANDEIRA, 1951; CANDIDO, 1960; AMARAL, 1996; SANTOS, 2012), exerceram grande influência sobre o seu estilo de composição poética, a começar pelo seu tio Antônio Gonçalves Dias (ASSIS, 1882).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Francisco de Paula Brito, 1859.
- ALENCAR, José de. *O Guarani*: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Diário do Rio de Janeiro, 1857.
- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Salvador: Tipografia de Camilo de Lellis Masson, 1870.
- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obras de Manuel Antônio Álvares de Azevedo* [1853-1855]. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert; Tipografia Americana de J. J. da Rocha, 1853.
- AZEVEDO, Artur. *Rimas*. Rio de Janeiro: Edição da Companhia Industrial Americana, 1909.
- AZEVEDO, Sânzio de. *Roteiro da poesia brasileira: parnasianismo*. São Paulo: Global, 2006.
- AZEVEDO, Sânzio de. *Alberto de Oliveira: série essencial*. Rio de Janeiro/São Paulo: Academia Brasileira de Letras/Imprensa Oficial do Estado, 2010.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1951.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1967.
- BARRETO, Artur. Prefácio – Carvalho Júnior. In.: CARVALHO JÚNIOR, A. *Parisina: escritos póstumos*. Rio de Janeiro: Tipografia de Agostinho Gonçalves Guimarães, 1879.
- BARRETO, Moniz. *Clássicos e românticos: exercícios poéticos*. Salvador: Tipografia de Camilo de Lellis Masson, 1855.
- BARRETO, Tobias. *Dias e noites*. Recife: Imprensa Industrial, 1881.
- BARRETO, Tobias. *Vários escritos: publicação póstuma dirigida por Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1900.
- BASTOS, Teixeira. *Poetas brasileiros*. Porto, Portugal: Livraria Chardron de Lello e Irmão Ltda., 1895.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BORGES, Isabela Melim; ESTEVES, Gabriel; SCARABELOT, Leandro. A representação da figura feminina em alguns poemas da batalha do parnaso. *Revista Em tese*, Belo Horizonte, v. 27, n. 3, set.-dez., p. 175-190, 2021. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/18582/112561434>
5. Acessado em: 26/06/2022.

- BILAC, Olavo. *Poesias*: edição definitiva. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1902.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: CANDIDO, Antonio (Org). *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 23-38. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/antonio-candido-a-educacao-pela-noite.pdf>. Acessado em: 26/06/2022.
- CANDIDO, Antonio. *Teófilo Dias*: poesias escolhidas. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*: o caso Gregório de Matos. 2ª ed. Salvador: Roja, 1989.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Serviço de Documentação, 1951.
- CARVALHO JÚNIOR, F. *Hespérides* [Parisina]: *escritos póstumos*. Artur Barreiros (Org.). Rio de Janeiro: Tipografia de Agostinho Gonçalves Guimarães, 1879.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 6ª ed. Rio de Janeiro: FBRIGUIE T & C, Editores, 1937.
- CASEMIRO, Fábio Martinelli. *Carne, imagem e revolta na lírica de Teófilo Dias*. 2008. 751 f. Dissertação (Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas-SP, 2008. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=114855>. Acessado em: 09/07/2022.
- CASEMIRO, Fábio Martinelli. Teófilo Dias e a natureza de um Brasil moderno. *Revista Literatura em Debate*, v. 4, n. 7, p. 17-29, ago.-dez., 2010. Disponível em: <http://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/557/1029>. Acessado em 09/07/2010.
- CELSO JÚNIOR, Afonso. *Devaneios*. São Paulo: [s.n.], 1876.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 13 edição. São Paulo: Bertrand Brasil, 1988.
- CORREIA, Raimundo. *Sinfonias*. Rio de Janeiro: Livraria Contemporânea de Faro e Lino, 1883.

CORREIA, Raimundo. *Versos e versões*: (1883-1886). Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Moreira Maximino & Cia., 1887.

CORREIA, Raimundo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1922.

DIAS, Gonçalves. *Cantos*: coleção de poesias de A. Gonçalves Dias. Leipzig, Alemanha: F. A. Brockhaus, 1857.

DIAS, Teófilo. *Lira dos verdes anos*. Rio de Janeiro: Editor Evaristo Rodrigues da Costa, 1878.

DIAS, Teófilo. *Cantos tropicais*, Rio de Janeiro: Livraria de Augustinho Gonçalves Guimarães & Cia, 1878.

DIAS, Teófilo. *Fanfarras*. São Paulo: Dolivaes Nunes, 1882.

ESTEVES, Gabriel; SCARABELOT, Leandro; SANTOS, Alckmar. Na mesa gordurenta das orgias: Alberto de Oliveira, poeta realista?. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 35-59, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/35455/30487>. Acessado em: 20/10/2022.

ESTEVES, Gabriel. *Romantismo eclético e ultrarromantismo*. 154 p. Dissertação (mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216213>. Acessado em: 07/11/2022.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

GUIRAUD, Pierre. *A Estilística*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Ariel, 1932.

LAXE, Júlia Cortines. *Versos; Vibrações*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira de Letras, 2010.

LIMA, Augusto de. *Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Tipografia de G. Leuzinger & Filhos, 1887.

LOPES, B. *Cromos*. Rio de Janeiro: Tipografia d'O Cruzeiro, 1881.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3ª ed. São Paulo: Queiroz, 2000.

MITTMANN, Adiel. Aoidos. Disponível em: <https://aoidos.ufsc.br/>. Acessado em: 15/10/2022.

MITTMANN, Adiel. *Escansão automática de Versos em Português*. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/175819/345441.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acessado em: 26/10/2022.

MITTMANN, Adiel; SANTOS, Alckmar Luiz dos; PERGHER, Paulo Henrique. What Rhythmic Signature Says About Poetic Corpora. In: PLECHÁČ, Petr; SCHERR, Barry P.; SKULACHEVA, Tatyana; BERMÚDEZ-SABEL, Helena; KOLÁR, Robert Kolár. *Quantitative Approaches to Versification*. 1 ed. Praga: Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, 2019, v. 1, p. 153-169. Disponível em: <https://versologie.cz/conference2019/proceedings/mittmann-pergher-dossantos.pdf>. Acessado em: 26/10/2022.

MITTMANN, A.; MAIA, S. R.; SANTOS, A. L. dos. Análise comparativa entre as escansões manual e automática dos versos de Gregório de Matos. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 157-179, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2016v13n1p157>. Acessado em: 17/10/2022.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1971.

OLIVEIRA, Alberto de. *Canções românticas: 1877 - 1878*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878.

OLIVEIRA, Alberto de. *Meridionais*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1884.

OLIVEIRA, Alberto de. *Sonetos e poemas*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Moreira Maximino & Cia., 1885.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias: edição definitiva com juízos críticos de Machado de Assis, Araripe Júnior e Afonso Celso*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1900.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias [2ª série]: 1892-1903*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1912.

OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias [4ª Série]: 1912-1925*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1927.

OLIVEIRA, Alberto de; ANDRADE, Mário de. *Carta-aberta a Alberto de Oliveira — resposta a Mário de Andrade*. LOPES, Telê Porto Ancona (Org.). São Paulo: Revista IEB - Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 1981. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=227397>. Acessado em: 09/07/2022.

PASSOS, Guimarães. *Versos de um simples: 1886-1891*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1891.

PERGHER, Paulo Henrique. De perfumes acres e sombria volúpia: as flores funestas de Teófilo Dias. *Revista de Letras Juçara*, Caxias Maranhão, v. 04, n. 01, p. 43-58, jul. 2020. Disponível em: <https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2195/1646>. Acessado em: 09/07/2022.

QUEIROZ, Wenceslau de. Ezequiel Freire: à guisa de prefácio. In: FREIRE, Ezequiel. *Livro póstumo*. São Paulo: Weisflog Irmãos, 1910.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 1959.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia parnasiana*. São Paulo: Edições Melhoramento, 1967.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado, 1968.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Introdução ao Parnasianismo brasileiro*. São Paulo: Revista da Universidade de São Paulo, 1989.

ROMERO, Sílvio. *Cantos do fim do século: (1869-1873)*. Rio de Janeiro: Tipografia Fluminense, 1878.

ROMERO, Sílvio. *A literatura brasileira: suas relações com a portuguesa; o Neo-realismo*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira - Jornal de literatura, teatros e indústria, 1879.

ROMERO, Sílvio. *Valentim Magalhães: estudo*. Rio de Janeiro: Tipografia de Serafim José Alves/A Folha Nova - Noticioso, literário e agrícola, 1884.

ROMERO, Sílvio. *Estudos de literatura contemporânea: páginas de crítica*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1885.

ROMERO, Sílvio. *Evolução do lirismo brasileiro*. Recife: Tipografia de J. B. Edelbrock, 1905.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2ª ed. melhorada pelo autor. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1903.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SANTOS, Wellington de Almeida. *Teófilo Dias: série essencial*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

SILVA, Francisca Júlia da. *Mármore*. São Paulo: Horácio Belfort Sabino, 1895.

SILVA, Francisca Júlia da. *Esfinges*. São Paulo: Bentley Júnior e Companhia, 1903.

SILVA, Francisca Júlia da. *Esfinges*. São Paulo: Monteiro Lobato e Companhia, 1921.

SISCAR, Marcos. Figura de prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia. In.: SCRAMIM, S.; SISCAR, Marcos; PUCHEU, A. *O duplo estado da poesia: modernidade e contemporaneidade*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SOUZA, Muniz de A. *Academia de São Paulo em 1877*. São Paulo: Tipografia da Província de São Paulo, 1878.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TEIXEIRA, Ivan. Literatura como imaginário: introdução ao conceito de poética cultural. *Revista Brasileira*, fase VII, ano X, n. 37, p. 43-67, out./dez., 2003. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producaoacademica/001362669.pdf>. Acessado em: 21/08/2022.

TEIXEIRA, Múcio. *Novos ideais*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1880.

TIGRE, Bastos. *Saguão da posteridade*: Subsídio para um panteão ceroplástico. Rio de Janeiro: Tipografia Altina, 1902.

TIGRE, Bastos. *Versos perversos*: Poesias satíricas em comentário aos acontecimentos políticos de 1904 / D. Xiquote. Rio de Janeiro: Livraria de Cruz Coutinho — Editor, 1905.

VARELA, Fagundes. *Obras completas de Fagundes Varela*. Visconti Coaraci e Franklin Távora (Org). Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1892.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira, 1601, a Machado de Assis, 1908. 5ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

XAVIER, Antônio Vicente da Fontoura. *Opalas*. Pelotas (RS): Carlos Pinto e Companhia, 1884.

Periódicos

ALMEIDA, Filinto de. *A Semana*, Rio de Janeiro, 03 jan. 1886, ed. 00054, p. 11. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=383422&Pesq=%22Chico%20F%20c3%a9rula%22&pagfis=442>. Acessado em: 01/12/2022.

ANÔNIMO. A poesia brasileira contemporânea. *Pacotilha*, Maranhão, 06 mai. 1883, ed. 00123. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=168319_01&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&hf=memoria.bn.br&pagfis=1292. Acessado em: 31/10/2022.

ANÔNIMO. Fanfarras. *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 08 mai. 1882, ed. 00273. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709670&Pesq=%22Te%20c3%b3filo%20Dias%22&pagfis=1650>. Acessado em: 28/10/2022.

ANÔNIMO. Parnaso da Pauliceia. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 05 jul. 1881, ed. 00155. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&Pesq=%22Parnaso%22&pagfis=1200>. Acessado em: 31/10/2022.

ANÔNIMO. Os Cantos Tropicais e a crítica. *O Mequetrefe*, Rio de Janeiro, 18 out. 1878, ed. 00145, p. 03. Disponível em:<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=709670&Pesq=%22Te%20c3%b3filo%20Dias%22&pagfis=915>. Acessado em: 28/04/2022.

ATTA-TROLL. O caixeiro. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 01, 27 ago. 1878a. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37644. Acessado em: 05/10/2022.

ATTA-TROLL. Rosa. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 150, p. 01, 06 set. 1878b. Disponível em:http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37684. Acessado em: 05/10/2022.

ASSIS, Machado de. A nova geração. *Revista Brasileira: Jornal de literatura, teatros e indústria*, Rio de Janeiro, vol. II, dez. 1879. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8247>. Acessado em: 24/10/2022.

ASSIS, Machado. Bibliografia. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1882, ed. 00136. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=865>. Acessado em: 09/07/2022.

CHAVES, Eduardo. Versos e Versões. *Correio Paulistano*, São Paulo, 09 out. 1887, ed. 9232. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_04&Pesq=%22Te%20c3%20b3filo%20Dias%22&pagfis=9427. Acessado em: 09/07/2022.

CELSO JUNIOR, Afonso. A orgia do século. *Revista do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ed. 0006, 1877, p. 175-176. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=342920&pesq=%22Afonso%20Celso%20J%C3%BAnior%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=1238>. Acessado em: 11/11/2022.

COLOMBO, Arnaldo. A guerra do parnaso. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 16 mai. 1878, ed. 00038, p. 02. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&pesq=%22parnaso%22&pasta=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=37237. Acessado em: 05/08/2022.

CORREIA, Raimundo. Parnaso da Pauliceia: Samba. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1881, ed. 00163. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&Pesq=%22Parnaso%22&pagfis=1232>. Acessado em: 31/10/2022.

ELOY, O HERÓI. Semaninha. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 23 abr. 1882, ed. 00091. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=679>. Acessado em: 09/07/2022.

LIMA, Alcides. Fanfarras. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 04 jun. 1882, ed. 00126. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=824>. Acessado em: 09/07/2022.

MAGALHÃES, Valentim. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 16 jul. 1881, ed. 00164. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&Pesq=%22Parnaso%22&pagfis=1237>. Acessado em: 31/10/2022.

MAGALHÃES, Valentim. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1881, ed. 00167. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&Pesq=%22Parnaso%22&pagfis=1248>. Acessado em: 31/10/2022.

MAGALHÃES, Valentim. Escritores e Escritos. *Tribuna Liberal*, Rio de Janeiro, 06 abr. 1889, ed. 00124, p. 01-02. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=709808&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=504>. Acessado em: 06/08/2022.

MENDONÇA, Lúcio de. As três Júlias. *Almanaque Brasileiro*, Rio de Janeiro, ed. 00008, p. 246. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348449&pesq=%22J%3%BAlia%20Cortines%22&past=ano%20190&hf=memoria.bn.br&pagfis=3074>. Acessado em: 12/12/2022.

MORAIS NETO, Prudente de; OLIVEIRA, Alberto de. *A Manhã*, [s. l.], v. II, n. 8, p. 122-123, 8 mar. 1942. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?id=227389>. Acessado em: 31/10/2022.

SEIS ESTRELAS DO CRUZEIRO. A Guerra do Parnaso. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 12 mai. 1878, ed. p. 04. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=094170_02&Pesq=%22Guerra%20do%20Parnaso%20em%20Portugal%22&pagfis=37219. Acessado em: 01/11/2022.

SOUSA, Alfredo. Poesia e poetas. *A Semana*, Rio de Janeiro, ano 1886, ed. 00058, p. 45. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=383422&pesq=%22Francisco%20Lins%22&past=ano%20188&hf=memoria.bn.br&pagfis=476>. Acessado em: 01/12/2022.

TRÊS ESTRELAS DO CRUZEIRO. Guerra do Parnaso em Portugal. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, ed. 30, 08 mai. 1878, p. 02. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_03&pesq=%22Guerra%20do%20Parnaso%20em%20Portugal%22&past=ano%20187&hf=memoria.bn.br&pagfis=9404. Acessado em: 11/11/2022.

U. Biblioteca da Gazetinha. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 24-25 abr. 1882, ano 1, ed. 00092. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=706850&pesq=%22Te%C3%B3filo%20Dias%22&pagfis=684>. Acessado em: 31/10/2022.

ANEXOS

Aoidos

aoidos.ufsc.br/file/view?id=38473

Aoidos FILES CORPORA POETS TOOLS EXPLORER BASES [default] LOGOUT

Filter

Real meters:

Theoretical meters:

Verified: Yes No

Poem has aoidos: check: Yes No

Poem has aoidos: fix: Yes No

Verses have aoidos: check: Yes No

Verses have aoidos: fix: Yes No

Verses have errors: Yes No

Fanfarras_13.xml

» Reupload » Delete » All verses » XML » XML+met » HTML » PDF » EPUB

Display:

ID	L	Poet	Title	Verses	Ready	MG	RM	TM	Verified	PC	PF	VC	VF	E
275087	pt	Teófilo Dias	ASPIRAÇÃO	26	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275088	pt	Teófilo Dias	A MATILHA	38	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275089	pt	Teófilo Dias	PASSEIO MATINAL	40	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275090	pt	Teófilo Dias	A NUVEM	14	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275091	pt	Teófilo Dias	ESFINGE	44	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275092	pt	Teófilo Dias	O ELIXIR	14	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275093	pt	Teófilo Dias	OS SEIOS	28	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275094	pt	Teófilo Dias	A VOZ	25	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275095	pt	Teófilo Dias	O LEITO	25	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275096	pt	Teófilo Dias	SULAMITA	20	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275097	pt	Teófilo Dias	LATET ANGUI	14	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275098	pt	Teófilo Dias	MISTICISMO	16	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275099	pt	Teófilo Dias	MINIATURA	51	Y	10,6	10,6		<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275100	pt	Teófilo Dias	SONETO DE UMA MOÇA POBRE	14	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275101	pt	Teófilo Dias	CARTA	14	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275102	pt	Teófilo Dias	A ESTÁTUA	14	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275103	pt	Teófilo Dias	SAUDADE	14	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275104	pt	Teófilo Dias	FRÊMITOS	14	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275105	pt	Teófilo Dias	O VENENO	20	Y	1	12,6	12,6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275106	pt	Teófilo Dias	O SINO	14	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275107	pt	Teófilo Dias	O ESPECTRO	16	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275108	pt	Teófilo Dias	A MÚSICA	16	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275109	pt	Teófilo Dias	A FONTE DE SANGUE	14	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275110	pt	Teófilo Dias	MANHÃ DE INVERNO	8	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275111	pt	Teófilo Dias	D. JUAN NOS INFERNOS	20	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275112	pt	Teófilo Dias	NÃO PARTAS	72	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275113	pt	Teófilo Dias	SPLZEN	36	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275114	pt	Teófilo Dias	A CRUZ	14	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275115	pt	Teófilo Dias	O SÉCULO CAMINHA	30	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
275116	pt	Teófilo Dias	A SOMBRA DO CETRO	28	Y	1	12	12	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0

Digite aqui para pesquisar

35°C 09:33 06/12/2022

Aoidos

aoidos.ufsc.br/file/view?id=42726

A-oi-dos FILES CORPORA POETS TOOLS EXPLORER BASES [default] LOGOUT

Filter

Real meters

Theoretical meters

Verified

Poem has aoidos: check

Poem has aoidos: fix

Verses have aoidos: check

Verses have aoidos: fix

Verses have errors

Raimundo Correia - Sinfonias (1883).xml

» Reupload » Delete » All verses » XML » XML+met » HTML » PDF » EPUB

Display Incipit

ID	L	Poet	Title	Verses	Ready	MG	RM	TM	Verified	PC	PF	VC	VF	E
328169	pt	Raimundo Correia	As pombas	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328170	pt	Raimundo Correia	A chegada	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328171	pt	Raimundo Correia	O ninho no templo	31	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
328172	pt	Raimundo Correia	Missa Universal	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328173	pt	Raimundo Correia	Sobre um trecho de Millevoye	24	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328174	pt	Raimundo Correia	Anoitecer	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328175	pt	Raimundo Correia	Duas mortes	8	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328176	pt	Raimundo Correia	O Filho de Corália	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328177	pt	Raimundo Correia	[Muita vez eu pergunto aos raciocínios meus.]	10	Y	1	12	12	T	N	N	N	0	0
328178	pt	Raimundo Correia	A cavalgada	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328179	pt	Raimundo Correia	Bosquejo	16	Y	1	10,6	10,6	T	N	N	N	0	0
328180	pt	Raimundo Correia	Cair das folhas	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328181	pt	Raimundo Correia	Luciola	60	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328182	pt	Raimundo Correia	[Mulher! Leva essa taça; outra que venha]	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328183	pt	Raimundo Correia	Mãe e filho	32	Y	1	10,6	10,6	T	N	N	N	0	0
328184	pt	Raimundo Correia	Rio acima	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328185	pt	Raimundo Correia	A Gemma Cuniberti	8	Y	1	12	12	T	N	N	N	0	0
328186	pt	Raimundo Correia	Santas esmolias	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328187	pt	Raimundo Correia	No circo	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328188	pt	Raimundo Correia	Mal secreto	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328189	pt	Raimundo Correia	A avó	14	Y	1	12	12	T	N	N	N	0	0
328190	pt	Raimundo Correia	Perambulans	14	Y	1	12	12	T	N	N	N	0	0
328191	pt	Raimundo Correia	A Itália	32	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328192	pt	Raimundo Correia	À Adelaide Tessero	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328193	pt	Raimundo Correia	História de uma gota de água	16	Y	1	12	12	T	N	N	N	0	0
328194	pt	Raimundo Correia	Na página de um álbum	14	Y	1	12	12	T	N	N	N	0	0
328195	pt	Raimundo Correia	Vulnus	14	Y	1	12	12	T	N	N	N	0	0
328196	pt	Raimundo Correia	No decanário de Castro Alves	14	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
328197	pt	Raimundo Correia	Maió	20	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
328198	pt	Raimundo Correia	Dezembro	14	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0

Digite aqui para pesquisar

35°C 09:35 06/12/2022

Aoidos

aidos.ufsc.br/file/view?id=44174

Aoidos FILES CORPORA POETS TOOLS EXPLORER BASES [default] LOGOUT

Filter

Real meters:

Theoretical meters:

Verified:

Poem has aoidos: check:

Poem has aoidos: fix:

Verses have aoidos: check:

Verses have aoidos: fix:

Verses have errors:

Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml

» Reupload » Delete » All verses » XML » XML+met » HTML » PDF » EPUB

Display

ID	L	Poet	Title	Verses	Ready	MG	RM	TM	Verified	PC	PF	VC	VF	E
339162	pt	Castro Alves	Dedicatória	24	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339163	pt	Castro Alves	O livro e a América	100	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339164	pt	Castro Alves	Hebreia	36	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339165	pt	Castro Alves	Ouem dá aos pobres, empresta a Deus.	64	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339166	pt	Castro Alves	O laço de fita	32	Y	1	11	11	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339167	pt	Castro Alves	Ahasverus e o gênio	48	Y	1	10,6	10,6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339168	pt	Castro Alves	Mocidade e morte	70	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339169	pt	Castro Alves	Ao Dous de Julho	80	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339170	pt	Castro Alves	Os três amores	21	Y	1	10,6	10,6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339171	pt	Castro Alves	O fantasma e a canção	70	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339172	pt	Castro Alves	O gondoleiro do amor	40	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339173	pt	Castro Alves	Sub tegrime fagi	90	Y	1	10,6	10,6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339174	pt	Castro Alves	As três irmãs do poeta	24	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339175	pt	Castro Alves	O voo do gênio	72	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339176	pt	Castro Alves	O « Adeus » de Teresa	24	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339177	pt	Castro Alves	A volta da Primavera	32	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339178	pt	Castro Alves	A Maciel Pinheiro	48	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339179	pt	Castro Alves	A uma taça feita de um crânio humano	24	Y	1	10,6	10,6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339180	pt	Castro Alves	Pedro Ivo	223	Y	5	10,5	10,5	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339181	pt	Castro Alves	Oitavas a Napoleão	48	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339182	pt	Castro Alves	Boa-noite	40	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339183	pt	Castro Alves	Adormecida	29	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339184	pt	Castro Alves	Jesuítas	90	Y	1	10,6	10,6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339185	pt	Castro Alves	Poesia e mendicância	89	Y	5	10,6	10,6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339186	pt	Castro Alves	Hino ao sono	80	Y	1	6	6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339187	pt	Castro Alves	No álbum do artista Luiz C. Amoedo	18	Y	1	10,6	10,6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339188	pt	Castro Alves	Versos a um viajante	24	Y	1	10	10	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339189	pt	Castro Alves	Onde estás?	34	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339190	pt	Castro Alves	A Boa Vista	97	Y	1	6+6	6+6	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0
339191	pt	Castro Alves	A uma estrangeira	66	Y	1	7	7	<input checked="" type="checkbox"/>	N	N	N	0	0

Digite aqui para pesquisar

35°C 09:36 06/12/2022

Aoidos

aoidos.ufsc.br/file/view?id=44171

A-oi-dós FILES CORPORA POETS TOOLS EXPLORER BASES [default] LOGOUT

Filter

Real meters
All

Theoretical meters
All

Verified
Yes No **All**

Poem has aoidos: check
Yes No **All**

Poem has aoidos: fix
Yes No **All**

Verses have aoidos: check
Yes No **All**

Verses have aoidos: fix
Yes No **All**

Verses have errors
Yes No **All**

Sílvio Romero - Cantos do fim do século (1878).xml

» Reupload » Delete » All verses » XML » XML+met » HTML » PDF » E PUB

Rescan all **Verify all** **Unverify all**

Display **Title** Incipit

ID	L	Poet	Title	Verses	Ready	MG	RM	TM	Verified	PC	PF	VC	VF	E
338966	pt	Sílvio Romero	A AMÉRICA	80	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
338967	pt	Sílvio Romero	I	105	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338968	pt	Sílvio Romero	II	72	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338969	pt	Sílvio Romero	III	40	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338970	pt	Sílvio Romero	IV	72	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338971	pt	Sílvio Romero	V	98	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
338972	pt	Sílvio Romero	VI	83	Y	1	10,11	10	T	N	N	N	0	1
338973	pt	Sílvio Romero	VII	71	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338974	pt	Sílvio Romero	VIII	210	Y	1	7,8	7	T	N	N	N	0	1
338975	pt	Sílvio Romero	IX	84	Y	1	10,7	10,7	T	N	N	N	0	0
338976	pt	Sílvio Romero	X	124	Y	24	10,7	10,7	T	N	N	N	0	0
338977	pt	Sílvio Romero	XI	65	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
338978	pt	Sílvio Romero	XII	56	Y	12	10,3..10,3..		T	N	N	N	0	0
338979	pt	Sílvio Romero	XIII	68	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338980	pt	Sílvio Romero	XIV	64	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338981	pt	Sílvio Romero	XV	35	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338982	pt	Sílvio Romero	XVI	60	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338983	pt	Sílvio Romero	XVII	112	Y	1	10,7,8	10,7	T	N	N	N	0	1
338984	pt	Sílvio Romero	XVIII	88	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338985	pt	Sílvio Romero	XIX	99	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338986	pt	Sílvio Romero	XX	57	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338987	pt	Sílvio Romero	XXI	72	Y	1	10,11	10	T	N	N	N	0	1
338988	pt	Sílvio Romero	XXII	81	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
338989	pt	Sílvio Romero	I	72	Y	2	10,11	10,11	T	N	N	N	0	5
338990	pt	Sílvio Romero	II	70	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
338991	pt	Sílvio Romero	III	105	Y	1	10,11	10	T	N	N	N	0	1
338992	pt	Sílvio Romero	IV	64	Y	1	10,11	10	T	N	N	N	0	2
338993	pt	Sílvio Romero	V	68	Y	9	10,7	10,7	T	N	N	N	0	0
338994	pt	Sílvio Romero	VI	54	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
338995	pt	Sílvio Romero	VII	72	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0

Windows taskbar: Digite aqui para pesquisar, 35°C, 09:37 06/12/2022

Aoidos

aoideos.ufsc.br/file/view?id=46482

A-oi-dós FILES CORPORA POETS TOOLS EXPLORER BASES [default] LOGOUT

Filter

Real meters
All

Theoretical meters
All

Verified
Yes No All

Poem has aoidos: check
Yes No All

Poem has aoidos: fix
Yes No All

Verses have aoidos: check
Yes No All

Verses have aoidos: fix
Yes No All

Verses have errors
Yes No All

Tobias Barreto - Dias e noites (1881).xml

» Reupload » Delete » All verses » XML » XML+met » HTML » PDF » EPUB

Rescan all Verify all Unverify all

Display Title Incipit

ID	L	Poet	Title	Verses	Ready	MG	RM	TM	Verified	PC	PF	VC	VF	E
348543	pt	Tobias Barreto	O GENIO DA HUMANIDADE	70	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348544	pt	Tobias Barreto	OS TABARÉUS	108	Y	11,5...	5+5...		U	N	N	N	0	1
348545	pt	Tobias Barreto	O BELJA-FLOR	60	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348546	pt	Tobias Barreto	CENA SERGIPANA	50	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348547	pt	Tobias Barreto	OS TROVADORES DAS SELVAS	70	Y	15,5...	5,5...		U	N	N	N	0	0
348548	pt	Tobias Barreto	A CARIDADE	80	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348549	pt	Tobias Barreto	O DIA DE FINADOS NO CEMITÉRIO	56	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348550	pt	Tobias Barreto	MÃE E FILHO	16	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348551	pt	Tobias Barreto	LENDA RÚSTICA	183	Y	29	10,5...	10,5...	U	N	N	N	0	0
348552	pt	Tobias Barreto	OITO ANOS	40	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348553	pt	Tobias Barreto	ANELOS	28	Y	1	9	9	U	N	N	N	0	0
348554	pt	Tobias Barreto	DÚVIDAS	14	Y	1	10	10	U	N	N	N	0	0
348555	pt	Tobias Barreto	TENTEMOS	10	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348556	pt	Tobias Barreto	REALIDADE	16	Y	1	10	10	U	N	N	N	0	0
348557	pt	Tobias Barreto	VOOS E QUEDAS	240	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348558	pt	Tobias Barreto	MULHER E GÊNIO	43	Y	1	10,6	10,6	U	N	N	N	0	0
348559	pt	Tobias Barreto	AMEMOS	20	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348560	pt	Tobias Barreto	SÚPLICA	32	Y	1	10	10	U	N	N	N	0	0
348561	pt	Tobias Barreto	DÁ-ME DEPRESSA...	44	Y	1	4,6	4,6	U	N	N	N	0	0
348562	pt	Tobias Barreto	PELO DIA EM QUE NASCESTE	88	Y	18	10,6...	10,6...	U	N	N	N	0	0
348563	pt	Tobias Barreto	CONSENTE...	8	Y	1	11	11	U	N	N	N	0	0
348564	pt	Tobias Barreto	IMPOSSÍVEL...	17	Y	1	10	10	U	N	N	N	0	0
348565	pt	Tobias Barreto	LEOCÁDIA	40	Y	1	10,11	10	U	N	N	N	0	1
348566	pt	Tobias Barreto	DIZE-ME SEMPRE	8	Y	1	9	9	U	N	N	N	0	0
348567	pt	Tobias Barreto	OH! ISTO MATA...	32	Y	1	10	10	U	N	N	N	0	0
348568	pt	Tobias Barreto	COMO É BOM! CANTAL...	24	Y	1	10	10	U	N	N	N	0	0
348569	pt	Tobias Barreto	TU ME ENTENDES...	48	Y	1	9	9	U	N	N	N	0	0
348570	pt	Tobias Barreto	IDEIA	40	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348571	pt	Tobias Barreto	CRANÇA	8	Y	1	7	7	U	N	N	N	0	0
348572	pt	Tobias Barreto	SEMPRE BELA	8	Y	1	10	10	U	N	N	N	0	0

Digite aqui para pesquisar

35°C 09:41 06/12/2022

Aoidos

aidos.ufsc.br/file/view?id=48004

Α-οι-δος FILES CORPORA POETS TOOLS EXPLORER BASES [default] LOGOUT

Filter

Real meters: All

Theoretical meters: All

Verified: Yes No **All**

Poem has aoidos: check Yes No **All**

Poem has aoidos: fix Yes No **All**

Verses have aoidos: check Yes No **All**

Verses have aoidos: fix Yes No **All**

Verses have errors Yes No **All**

Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859) (1).xml

» Reupload » Delete » All verses » XML » XML+met » HTML » PDF » EPUB

Rescan all **Verify all** **Unverify all**

Display **Title** Incipit

ID	L	Poet	Title	Verses	Ready	MG	RM	TM	Verified	PC	PF	VC	VF	E
354039	pt	Casimiro de Abreu	A	40	Y	1	10	10		N	N	N	0	0
354040	pt	Casimiro de Abreu	I	42	Y	1	3,7	3,7		N	N	N	0	0
354041	pt	Casimiro de Abreu	II	120	Y	1	7	7		N	N	N	0	0
354042	pt	Casimiro de Abreu	III	24	Y	1	7	7		N	N	N	0	0
354043	pt	Casimiro de Abreu	IV	55	Y	1	10,6	10,6		N	N	N	0	0
354044	pt	Casimiro de Abreu	V	30	Y	1	3,5...	3,5...		N	N	N	0	0
354045	pt	Casimiro de Abreu	VI	48	Y	1	7	7		N	N	N	0	0
354046	pt	Casimiro de Abreu	VII	35	Y	7	10,1...	10,1...		N	N	N	0	0
354047	pt	Casimiro de Abreu	VIII	57	Y	1	7	7		N	N	N	0	0
354048	pt	Casimiro de Abreu	IX	6	Y	1	7	7		N	N	N	0	0
354049	pt	Casimiro de Abreu	X	104	Y	1	10,11	10		N	N	N	0	
354050	pt	Casimiro de Abreu	XI	102	Y	1	7	7		N	N	N	0	0
354051	pt	Casimiro de Abreu	XII	40	Y	1	11,5	11,5		N	N	N	0	0
354052	pt	Casimiro de Abreu	XIII	52	Y	1	10	10		N	N	N	0	0
354053	pt	Casimiro de Abreu	XIV	36	Y	1	10,6	10,6		N	N	N	0	0
354054	pt	Casimiro de Abreu	XV	80	Y	1	5	5		N	N	N	0	0
354055	pt	Casimiro de Abreu	XVI	16	Y	1	10	10		N	N	N	0	0
354056	pt	Casimiro de Abreu	XVII	21	Y	1	10	10		N	N	N	0	0
354057	pt	Casimiro de Abreu	XVIII	12	Y	1	10	10		N	N	N	0	0
354058	pt	Casimiro de Abreu	XIX	40	Y	1	10	10		N	N	N	0	0
354059	pt	Casimiro de Abreu	XX	72	Y	1	3,7	3,7		N	N	N	0	0
354060	pt	Casimiro de Abreu	XXI	48	Y	1	7	7		N	N	N	0	0
354061	pt	Casimiro de Abreu	XXII	24	Y	1	10	10		N	N	N	0	0
354062	pt	Casimiro de Abreu	XXIII	56	Y	1	11,5...	5+5		N	N	N	0	
354063	pt	Casimiro de Abreu	XXIV	30	Y	1	7	7		N	N	N	0	0
354064	pt	Casimiro de Abreu	XXV	155	Y	1	2	2		N	N	N	0	0
354065	pt	Casimiro de Abreu	XXVI	60	Y	1	7	7		N	N	N	0	0
354066	pt	Casimiro de Abreu	XXVII	24	Y	1	10	10		N	N	N	0	0
354067	pt	Casimiro de Abreu	XXVIII	80	Y	1	10	10		N	N	N	0	0
354068	pt	Casimiro de Abreu	VIOLETA	16	Y	1	7	7		N	N	N	0	0

Digite aqui para pesquisar

35°C 09:51 06/12/2022

Α-οι-δος FILES CORPORA POETS TOOLS EXPLORER BASES [default] LOGOUT

Filter

Real meters
All

Theoretical meters
All

Verified
Yes No **All**

Poem has aoidos: check
Yes No **All**

Poem has aoidos: fix
Yes No **All**

Verses have aoidos: check
Yes No **All**

Verses have aoidos: fix
Yes No **All**

Verses have errors
Yes No **All**

Álvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml

» Reupload » Delete » All verses » XML » XML+met » HTML » PDF » EPUB

Rescan all **Verify all** **Unverify all**

Display **Title** Incipit

ID	L	Poet	Title	Verses	Ready	MG	RM	TM	Verified	PC	PF	VC	VF	E
349906	pt	Álvares de Azevedo	Como as flores de uma árvore silvestre	9	Y	1	10,6	10,6	T	N	N	N	0	0
349907	pt	Álvares de Azevedo	NO MAR	54	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
349908	pt	Álvares de Azevedo	SONHANDO	72	Y	1	5,5...	5,5...	T	N	N	N	0	0
349909	pt	Álvares de Azevedo	CISMAR	28	Y	1	11,2...	11,2...	T	N	N	N	0	0
349910	pt	Álvares de Azevedo	AI JESUS!	18	Y	1	3,7	3,7	T	N	N	N	0	0
349911	pt	Álvares de Azevedo	ANJINHO	84	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
349912	pt	Álvares de Azevedo	ANJOS DO MAR	20	Y	1	5+5	5+5	T	N	N	N	0	0
349913	pt	Álvares de Azevedo	Tenho um seio que delira	24	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
349914	pt	Álvares de Azevedo	A CANTIGA DO SERTANEJO	96	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
349915	pt	Álvares de Azevedo	[Quando, à noite, no leito perfumado]	24	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
349916	pt	Álvares de Azevedo	O POETA	60	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0
349917	pt	Álvares de Azevedo	[Fui um doudo em sonhar tantos amores.]	52	Y	16	10,6	10,6	T	N	N	N	0	0
349918	pt	Álvares de Azevedo	[Quando falo contigo, no meu peito]	60	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
349919	pt	Álvares de Azevedo	NA MINHA TERRA	92	Y	1	10,6	10,6	T	N	N	N	0	0
349920	pt	Álvares de Azevedo	ITÁLIA	80	Y	1	10	10	T	N	N	N	0	0
349921	pt	Álvares de Azevedo	A T...	43	Y	1	10,6	10,6	T	N	N	N	0	0
349922	pt	Álvares de Azevedo	CREPÚSCULO DO MAR	60	Y	1	10,6	10,6	T	N	N	N	0	0
349923	pt	Álvares de Azevedo	CREPÚSCULO NAS MONTANHAS	68	Y	1	10,6	10,6	T	N	N	N	0	0
349924	pt	Álvares de Azevedo	DESALENTO	32	Y	1	10,6	10,6	T	N	N	N	0	0
349925	pt	Álvares de Azevedo	PÁLIDA INOCÊNCIA	30	Y	1	7	7	T	N	N	N	0	0

Digite aqui para pesquisar

23°C 10:29
19/01/2023

Estatísticas

Comprimento do verso, em sílabas

grupo	10	12	13	14	2	3	4	5+5	6	6+6	7	8	9	outro	espera	total
Fanfarras_13.xml	295	464							52		260					1071
Olavo Bilac - Poesias (1902).xml	1411	1880	1	18			72	1	176		425	275				4259
Raimundo Correia - Sinfonias (1883).xml	858	349					1		80		93			3		1384
Sonetos e poemas_Alberto de Oliveira (1885).xml	1041	865	4	24	20	39			324	14	244		1			2576
total	3605	3558	4	1	42	20	112	1	632	14	1022	275	1	3	0	9290

Padrões rítmicos

Comprimento do verso: 10

CSV PNG PDF

Gini

Raimundo Correia - Sinfonias (1883).xml	0,6438078050981276
Olavo Bilac - Poesias (1902).xml	0,6479047118264328
Fanfarras_13.xml	0,6490978676872607
Sonetos e poemas_Alberto de Oliveira (1885).xml	0,6759629388615165

Resumo

Estatísticas

Comprimento do verso, em sílabas

grupo	1	10	12	2	4+4	5+5	6	6+6	7	outro	esperando	total
Alberto de Oliveira - Canções românticas (1878).xml	5	214	197	4	1	1	314	1	372	11		1120
total	5	214	197	4	1	1	314	1	372	11	0	1120

padrões rítmicos

Comprimento do verso: 1

[CSV](#) [PNG](#) [PDF](#) [_](#)

Gini

Alberto de Oliveira - Canções românticas (1878).xml 0,0

Resumo

grupo	1	outro	esperando	total	total
Alberto de Oliveira - Canções românticas (1878).xml	100,0			100,00	5
relação total	100,0	0,0	0,0	100,0	
abs total	5	0	0	5	

Comprimento do verso: 10

Estadísticas

Comprimento do verso, em sílabas

grupo	1	10	11	12	2	3	4	5	5+5	6	6+6	7	9	outro	espera	total
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859) (1).xml	5	1237	28	1	155	83	42	98	79	216		1250	49	14		3257
Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml		1780	32	32		7			44	244	188	799		25		3151
Álvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml		2627	1		4	3	8	48	67	312		551		17		3638
total		5 5644	61	33	159	93	50	146	190	772	188	2600	49	56	0	10046

Padrões rítmicos

Comprimento do verso: 1

CSV PNG PDF

Gini

Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859) (1).xml 0,0

Resumo

grupo	1	outro	espera	total	total
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859) (1).xml	100,0			100,00	5
relação total	100,0	0,0	0,0	100,0	
abs total	5	0	0	5	

Comprimento do verso: 10

CSV PNG PDF

Gini

Álvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml 0,6121838205373902

Aoidos x +

← → ↻ 🏠 aoidos.ufsc.br/corpus/summary?corpus_id=222 🔍 📄 ⭐ 🌐 ⋮

Aoidos FILES CORPORA POETS TOOLS EXPLORER BASES [default] LOGOUT

Statistics

Verse length, in syllables

group	1	10	11	12	13	14	2	3	4	4+4	5	5+5	6	6+6	7	8	9	other	waiting	total
Affonso Celso Junior - Devaneios (1876b).xml	537		202										332	165				3		1239
Artur Azevedo - Rimas (1909).xml	982	4	162	2	10	1	30	8	4	5	179		776	45	25					2233
Carvalho Junior - Hesperides xml_corrigido.xml	122		168											14						304
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml	5	1236	28	1			155	83	42		98	79	216	1250		50	14			3257
Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml	1780	32	32				7				44	244	188	799			25			3151
Fanfarras_13.xml	295		464									52	260							1071
Fontoura Xavier - Opalas (1884).xml	354		408									122	200				4	14		1102
Francisca Julia da Silva - Marmores (1895).xml	249	2	327								2	37	18	32	18					685
Guimarães Passos - Versos de um simples (1891).xml	1768		433				7			12	1	72	196				17			2506
Júlia Cortines - Vibrações (1905).xml	116		622				1					67			9			32		847
Múcio Teixeira - Novos ideais (1880).xml	1161		1250				3	8		16	57	333	4	274	1	12	24			3143
Olavo Bilac - Poesias (1902).xml	1411		1880	1	18		72			1	176		425	275						4259
Raimundo Correia - Sinfonias (1883).xml	858		349				1					80	93				3			1384
Sonetos e poemas_Alberto de Oliveira (1885).xml	1041		865	4	24	20	39					324	14	244		1				2576
Silvio Romero - Cantos do fim do século (1878).xml	2144	18	2		10	20				10	74	18	1074	2	44	16				3432
Tobias Barreto - Dias e noites (1881).xml	1145	17			6	22				46	103	38	1918	1	108	60				3464
Álvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml	2627	1			4	3	8			48	67	312	551			17				3638
total	5	17826	102	7165	6	1	227	138	229	8	234	433	2602	206	8257	365	258	183	46	38291

Rhythmic patterns

Verse length: 1

CSV PNG PDF

Gini

Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml 0.0

Summary

group	1	other	waiting	total	total
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml	100.0			100.00	5

Windows taskbar: Digite aqui para pesquisar | 31°C | 10:21 09/12/2022

Aoidos x +

← → ↻ 🏠 🔒 aoidos.ufsc.br/corpus/summary?corpus_id=222 🔍 📄 ☆ 🖨️ 🌐 ⋮

total abs 61 9 8 3 3 2 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 0 0 102

Verse length: 12

CSV PNG PDF

Gini

Guimarães Passos - Versos de um simples (1891).xml	0.7075557081330753
Raimundo Correia - Sinfonias (1883).xml	0.742333307519554
Olavo Bilac - Poesias (1902).xml	0.7490943070730305
Júlia Cortines - Vibrações (1905).xml	0.788824939688885
Artur Azevedo - Rimas (1909).xml	0.8048882215548883
Francisca Júlia da Silva - Marmores (1895).xml	0.8128564344160675
Fanfarras_13.xml	0.8227225069897484
Sonetos e poemas_Alberto de Oliveira (1885).xml	0.822879237619122
Múcio Teixeira - Novos ideais (1880).xml	0.8265297297297297
Fontoura Xavier - Opalas (1884).xml	0.857644409149974
Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml	0.9108952702702703
Carvalho Junior - Hesperides xml_corrigido.xml	0.9192406692406693
Afonso Celso Junior - Devaneios (1876b).xml	0.9276826331281777
Silvio Romero - Cantos do fim do século (1878).xml	0.9864864864864865
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml	0.9932432432432432

Summary

2	1	3	2	1	1	1	1	2	2	3	2	3	1	2	2	1	1	2	4	1	1	2	4	1	1	2	1	2	4	1	1	4	1	1	1	1	2	3	1	1	1	1	2	3	1	3	1	2	3	1		
6	3	6	4	3	3	3	4	6	4	6	6	6	4	6	4	4	4	3	6	6	2	3	6	2	3	3	3	3	6	2	6	6	6	2	3	6	6	6	2	3	2	3	3	4	6	2	4	2	6	4	3	
8	6	8	6	6	6	6	6	10	6	10	8	9	6	8	6	9	6	6	6	8	8	6	6	10	4	6	6	4	6	9	4	8	8	9	4	4	10	8	8	6	6	6	4	4	6	12	4	6	3	12	6	6
12	8	12	8	10	9	8	8	12	8	12	10	12	10	10	10	12	9	8	9	8	12	12	8	8	12	6	8	10	6	9	12	6	10	10	12	6	6	12	9	9	8	12	10	6	6	8	6	8	6	9	9	
group	12		12	12	12	10	12	10		12	12	12	12	12	12	12	10	12	12		12	10	8	9	12	8	12	8	12	12	12	12	10	9	12	12	10		12	8	10	9	9	12	8	12	11	11				
					12		12							12					12	12	12		12	12	12		12							12	12		12		12		12		12		12		11	11				

Afonso Celso Junior - Devaneios (1876b).xml 29.2 7.9 5.9 11.4 2.5 0.5 1.8 4.5 12.4 1.0 3.0 2.0 0.5 3.0 1.8 0.5 0.5 0.5 1.5 2.5 1.5 1.5 1.5

Artur Azevedo - Rimas (1909).xml 6.2 4.3 9.3 6.2 1.2 1.2 3.1 3.1 1.2 4.9 3.7 4.3 1.9 1.9 3.7 1.2 1.2 1.2 3.7 0.6 3.1 3.1 3.1 2.5 1.2 1.2 0.6 1.2 0.6 0.6 0.6 0.6 2.5 1.9 1.2 1.2 0.6 0.6

Carvalho Junior - Hesperides xml_corrigido.xml 27.4 11.3 11.9 7.1 0.6 0.6 1.8 5.4 1.2 6.0 0.6 1.2 0.6 0.6 3.0 3.0 1.8 3.0 0.6 1.8 0.6 0.6 0.6 0.6 3.0 0.6 0.6 0.6

Windows taskbar: Digite aqui para pesquisar | MGL... | 10:24 09/12/2022

Aoidos

aidos.ufsc.br/corpus/summary?corpus_id=222

Verse length: 7

CSV PNG PDF

Gini

Álvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml 0.4539997207873796
 Artur Azevedo - Rimas (1909).xml 0.45757335448057096
 Múcio Teixeira - Novos ideais (1880).xml 0.46715328467153283
 Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml 0.48618465389429094
 Guimarães Passos - Versos de um simples (1891).xml 0.5227629513343799
 Silvio Romero - Cantos do fim do século (1878).xml 0.5234207133648474
 Raimundo Correia - Sinfonias (1883).xml 0.5409429280397022
 Fanfarras_13.xml 0.54497044201834
 Tobias Barreto - Dias e noites (1881).xml 0.54920994173478
 Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml 0.5494153846153846
 Francisca Julia da Silva - Marmores (1895).xml 0.5726495726495726
 Fontoura Xavier - Opalas (1884).xml 0.573076923076923
 Affonso Celso Junior - Devaneios (1876b).xml 0.5827505827505828
 Olavo Bilac - Poesias (1902).xml 0.5828054298642534
 Carvalho Junior - Hesperides xml_corrigido.xml 0.6593406593406593
 Sonetos e poemas Alberto de Oliveira (1885).xml 0.6866330390920555

Summary

group	2	2	1	4	1	3	2	1	3	1	5	1	7	other	waiting	total	total
	4	5	4	7	3	7	7	3	5	5	7	7					
	7	7	7	7	7		7	5	7	7							
Affonso Celso Junior - Devaneios (1876b).xml	32.1	15.6	18.2	6.7	7.3	7.3	5.5	2.4	4.2		0.6					100.00	165
Artur Azevedo - Rimas (1909).xml	24.0	13.4	16.0	8.8	5.8	8.6	7.0	7.2	5.5	1.9	1.2	0.5	0.1			100.00	776
Carvalho Junior - Hesperides xml_corrigido.xml	28.6		14.3	7.1	21.4	25.4	7.1									100.00	14
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml	33.2	19.8	9.4	6.5	6.1	7.1	5.1	6.9	4.0	0.8	1.2					100.00	1250
Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml	26.4	14.0	13.3	5.1	12.6	6.0	7.4	6.9	5.4	2.1	0.6		0.1			100.00	799
Fanfarras_13.xml	29.2	14.2	20.0	5.8	6.2	7.3	2.7	6.5	5.8	1.2	1.2					100.00	260
Fontoura Xavier - Opalas (1884).xml	27.5	24.0	13.5	8.5	8.0	2.9	8.0	3.0	3.0	0.5	1.5	0.5				100.00	200
Francisca Julia da Silva - Marmores (1895).xml	16.7	27.8	1.1	5.8		1.1		16.7	5.8	5.8						100.00	18
Guimarães Passos - Versos de um simples (1891).xml	31.6	16.3	10.7	5.1	5.1	9.7	5.6	5.6	7.7	1.5	0.5	0.5				100.00	196
Múcio Teixeira - Novos ideais (1880).xml	28.1	10.9	11.7	10.2	7.3	6.9	10.9	4.7	5.8	1.5	1.1	0.7				100.00	274
Olavo Bilac - Poesias (1902).xml	28.9	15.8	24.2	4.9	7.5	5.2	4.7	4.2	2.4	0.9	0.7	0.5				100.00	425
Raimundo Correia - Sinfonias (1883).xml	22.6	25.8	12.9	5.4	7.5	3.2	6.5	4.3	9.7	1.1	1.1					100.00	93
Sonetos e poemas Alberto de Oliveira (1885).xml	40.2	21.3	20.9	4.5	1.2	1.6	4.5	0.4	1.2	2.0	2.0					100.00	244

Digite aqui para pesquisar

MGL... 10:25 09/12/2022

Aoidos

aidos.ufsc.br/corpus/summary?corpus_id=222

Tobias Barreto - Dias e noites (1881).xml 0.8409090909090909
 Silvio Romero - Cantos do fim do século (1878).xml 0.8981481481481481
 Múcio Teixeira - Novos ideais (1880).xml 0.9444444444444444
 Sonetos e poemas_Alberto de Oliveira (1885).xml 0.9444444444444444

Summary

group	1	3	1	3	1	4	1	2	4	2	2	2	4	1	1	3	5	5	other	waiting	total	total
Artur Azevedo - Rimas (1909).xml	12.0	24.0			12.0	8.0	8.0		12.0	4.0	4.0	4.0		4.0	4.0	4.0					100.00	25
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml	40.0	32.0	8.0		2.0	12.0			2.0		2.0	2.0									100.00	50
Francisca Julia da Silva - Marmores (1895).xml			33.3				16.7	22.2		16.7				5.6		5.6					100.00	18
Múcio Teixeira - Novos ideais (1880).xml	66.7	25.0				8.3															100.00	12
Sonetos e poemas_Alberto de Oliveira (1885).xml													100.0								100.00	1
Silvio Romero - Cantos do fim do século (1878).xml	50.0	31.8	4.5	2.3	6.8	2.3								2.3							100.00	44
Tobias Barreto - Dias e noites (1881).xml	35.2	39.8	5.6	9.3	4.6		3.7	0.9				0.9									100.00	108
total rel	35.3	31.8	7.0	5.4	4.3	3.9	2.7	1.9	1.6	1.2	1.2	1.2	0.8	0.4	0.4	0.4	0.4	0.4	0.0	0.0	100.0	
total abs	91	82	18	14	11	10	7	5	4	3	3	3	2	1	1	1	1	1	0	0	258	

Metaplasm

group	sinalefa	elisão	crase	sinérese	ectipse	aférese	síncope	acento	sístole	diérese	epêntese	redução	paragoge	diacrônico	apócope
Afonso Celso Junior - Devaneios (1876b).xml	46.181	27.608	7.780	1.422	-	-	-	0.084	0.167	0.167	0.084	0.084	-	-	-
Artur Azevedo - Rimas (1909).xml	49.839	21.772	7.762	4.591	0.757	0.379	0.189	0.047	0.142	0.237	-	0.095	-	-	-
Carvalho Junior - Hesperides.xml_corrigido.xml	52.472	20.436	14.913	1.381	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml	49.267	21.345	9.882	0.862	1.042	0.108	0.108	-	0.072	-	-	0.036	-	-	-
Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml	53.749	26.150	11.368	1.836	1.449	0.161	0.064	-	-	-	0.032	-	0.032	-	-
Fanfarras_13.xml	55.044	24.168	14.277	3.440	0.946	0.344	-	0.258	0.086	0.172	-	-	-	-	-
Fontoura Xavier - Opalas (1884).xml	47.615	20.245	12.338	3.910	0.434	-	0.348	0.087	0.087	-	-	-	0.087	-	-
Francisca Julia da Silva - Marmores (1895).xml	54.983	31.819	13.237	8.782	0.509	0.127	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Guimarães Passos - Versos de um simples (1891).xml	55.593	24.449	15.165	6.251	0.777	0.074	0.074	0.185	0.074	0.037	-	0.074	-	0.037	-
Júlia Cortines - Vibrações (1905).xml	55.845	32.874	16.335	5.003	0.408	0.204	0.102	0.102	-	0.204	-	0.102	-	-	-
Múcio Teixeira - Novos ideais (1880).xml	47.264	21.988	9.658	2.730	0.352	0.029	0.088	0.205	0.059	0.088	0.059	-	-	-	-
Ólavo Bilac - Poesias (1902).xml	59.185	27.350	17.214	6.035	1.403	0.255	0.021	0.106	0.021	0.021	-	-	-	-	-
Raimundo Correia - Sinfonias (1883).xml	55.911	26.043	15.626	5.275	0.264	0.198	-	0.066	0.066	-	-	-	-	-	-
Sonetos e poemas_Alberto de Oliveira (1885).xml	67.684	36.032	19.422	8.944	2.957	0.913	0.183	0.219	0.146	-	-	0.037	0.037	-	-
Silvio Romero - Cantos do fim do século (1878).xml	52.929	25.897	11.500	2.360	1.374	0.329	0.896	0.030	0.090	0.090	0.418	0.030	-	-	-
Tobias Barreto - Dias e noites (1881).xml	55.847	21.454	8.582	2.839	1.287	0.198	-	-	0.066	-	-	-	-	-	0.033
Álvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml	46.800	21.137	8.196	2.290	0.248	0.028	-	0.055	0.055	0.083	-	0.028	-	-	-

Digite aqui para pesquisar

MGL... 10:26 09/12/2022

Aoidos

✕ +

← → ↻ 🏠 🔒 aoidos.ufsc.br/corpus/summary?corpus_id=219 🔍 📄 ☆ 🖨️ 🌐 ⋮

Alberto de Oliveira - Cancoes romanticas (1878).xml	35.7	30.6	14.3	8.3	5.4	3.5	2.2			100.00	314
total rel	35.7	30.6	14.3	8.3	5.4	3.5	2.2	0.0	0.0	100.0	
total abs	112	96	45	26	17	11	7	0	0		314

Verse length: 6+6

CSV PNG PDF

Gini

Alberto de Oliveira - Cancoes romanticas (1878).xml 0.0

Summary

group	2	4	other	waiting	total	total
Alberto de Oliveira - Cancoes romanticas (1878).xml	100.0				100.00	1
total rel	100.0	0.0	0.0		100.0	
total abs	1	0	0			1

Verse length: 7

CSV PNG PDF

Gini

Alberto de Oliveira - Cancoes romanticas (1878).xml 0.546146953405018

Summary

group	2	2	1	4	1	1	2	3	3	1	1	5	other	waiting	total	total
Alberto de Oliveira - Cancoes romanticas (1878).xml	32.0	19.1	16.4	8.9	4.8	4.8	4.8	4.3	3.2	1.1	0.3	0.3			100.00	372
total rel	32.0	19.1	16.4	8.9	4.8	4.8	4.8	4.3	3.2	1.1	0.3	0.3	0.0	0.0	100.0	
total abs	119	71	61	33	18	18	18	16	12	4	1	1	0	0		372

Metaplasms

group	sinalefa	elisão	crase	sinérese	eclipse	aférese	paragoge
Alberto de Oliveira - Cancoes romanticas (1878).xml	57.357	19.720	11.512	3.704	1.201	0.200	0.100

Windows taskbar: Digite aqui para pesquisar | 29°C | 10:02 10/12/2022

Aoidos x +

← → ↻ 🏠 🔒 aoidos.ufsc.br/corpus/summary?corpus_id=228 🔍 📄 ⭐ 🌐 ⋮

total rel	21.3	21.3	16.6	13.1	12.7	11.5	3.3	0.0	0.0	100.0
total abs	52	52	41	32	31	28	8	0	0	244

Verse length: 7

CSV PNG PDF

Gini

Raimundo Correia - Versos e versões (1887).xml 0.3797086891009543

Summary

group	2	2	1	4	3	1	1	3	1	2	5	other	waiting	total	total
Raimundo Correia - Versos e versões (1887).xml	23.2	171	14.9	9.9	8.3	6.6	6.1	5.0	4.4	2.8	1.7			100.00	181
total rel	23.2	171	14.9	9.9	8.3	6.6	6.1	5.0	4.4	2.8	1.7	0.0	0.0	100.0	
total abs	42	31	27	18	15	12	11	9	8	5	3	0	0		181

Verse length: 8

CSV PNG PDF

Gini

Raimundo Correia - Versos e versões (1887).xml 0.5178571428571429

Summary

group	2	2	1	2	1	4	1	4	1	1	2	3	5	6	other	waiting	total	total
Raimundo Correia - Versos e versões (1887).xml	23.8	18.8	12.5	12.5	8.8	8.8	3.8	3.8	1.2	1.2	1.2	1.2	1.2	1.2			100.00	80
total rel	23.8	18.8	12.5	12.5	8.8	8.8	3.8	3.8	1.2	1.2	1.2	1.2	1.2	1.2	0.0	0.0	100.0	
total abs	19	15	10	10	7	7	3	3	1	1	1	1	1	1	0	0		80

Metaplasms

group	sinalefa	elisão	crase	sinérese	eclipse	acento	sístole	aférese	diérese
Raimundo Correia - Versos e versões (1887).xml	64.271	29.502	15.979	7.454	0.223	0.134	0.134	0.089	0.089

Windows taskbar: Digite aqui para pesquisar | 29°C | 10:37 10/12/2022

Aoidos x +

← → ↻ 🏠 🔒 aoidos.ufsc.br/corpus/summary?corpus_id=259 🔍 📄 ⭐ 🌐 ⋮

FranciscaJuliadaSilva_Esfinges_1921.xml	25.4	16.2	15.4	15.4	7.7	6.9	3.8	3.1	3.1	3.1	0.0	0.0	100.00	130
total rel													100.0	
total abs	33	21	20	20	10	9	5	4	4	4	0	0		130

Verse length: 8

CSV PNG PDF

Gini

FranciscaJuliadaSilva_Esfinges_1921.xml 0.0

Summary

group	2	3	4	5	other	waiting	total	total
FranciscaJuliadaSilva_Esfinges_1921.xml	50.0	50.0					100.00	2
total rel	50.0	50.0	0.0	0.0			100.0	
total abs	1	1	0	0			2	

Verse length: 9

CSV PNG PDF

Gini

FranciscaJuliadaSilva_Esfinges_1921.xml 0.41346153846153844

Summary

group	1	2	1	2	1	2	4	4	6	7	9	9	9	9	9	9	other	waiting	total	total
FranciscaJuliadaSilva_Esfinges_1921.xml	25.6	23.1	20.5	17.9	5.1	2.6	2.6	2.6											100.00	39
total rel	25.6	23.1	20.5	17.9	5.1	2.6	2.6	2.6	0.0	0.0									100.0	
total abs	10	9	8	7	2	1	1	1	0	0										39

Metaplasms

group	sinalefa	elisão	crase	sinérese	eclipse	aférese
FranciscaJuliadaSilva_Esfinges_1921.xml	53.970	31.250	14.191	9.133	0.604	0.151

🏠 🔍 Digite aqui para pesquisar 🌤️ 29°C 📶 🗣️ 10:59 10/12/2022

Gini

Álvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml 0.4539997207873796
 Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml 0.48618465389429094
 Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml 0.5494153846153846

Summary

group	2	2	1	1	3	4	2	1	3	1	5	1	7	other	waiting	total	total
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml	33.2	19.8	9.4	6.1	7.1	6.5	5.1	8.9	4.0	0.8	1.2					100.00	1250
Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml	26.4	14.0	13.3	12.6	6.0	5.1	7.4	6.9	5.4	2.1	0.6	0.1				100.00	799
Álvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml	18.5	11.6	13.1	10.3	17.1	9.8	8.2	4.5	5.8	0.5	0.2	0.4				100.00	551
total rel	28.0	16.3	11.3	9.0	8.9	6.8	6.5	6.4	4.8	1.2	0.8	0.1	0.0	0.0	0.0	100.0	
total abs	728	423	295	234	231	176	168	166	125	30	21	2	1	0	0	2600	

Verse length: 9

CSV PNG PDF

Gini

Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml 0.565

Summary

group	1	3	4	1	1	2	2	4	other	waiting	total	total
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml	40.0	32.0	12.0	8.0	2.0	2.0	2.0	2.0			100.00	50
total rel	40.0	32.0	12.0	8.0	2.0	2.0	2.0	2.0	0.0	0.0	100.0	
total abs	20	16	6	4	1	1	1	1	0	0	50	

Metaplasms

group	sinalefa	elisão	crase	sinérese	eclipse	aférese	síncope	sístole	diérese	redução	acento	epêntese	paragoge
Casimiro de Abreu - As Primaveras (1859).xml	49.267	21.345	9.882	0.862	1.042	0.108	0.108	0.072	-	0.036	-	-	-
Castro Alves - Espumas Flutuantes (1870).xml	53.749	26.150	11.368	1.836	1.449	0.161	0.064	-	-	-	-	0.032	0.032
Álvares de Azevedo - Lira dos vinte anos (1853).xml	46.800	21.137	8.196	2.290	0.248	0.028	-	0.055	0.083	0.028	0.055	-	-