

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

BRUNO MARQUES DUARTE

**ALEXEI BUENO E A ESCRITA DE
*UMA HISTÓRIA DA POESIA BRASILEIRA (2007)***

Dissertação apresentada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de mestre em Letras – área de concentração em História da Literatura.

Orientador:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Data da defesa: 16 de março de 2011

Instituição depositária:
Sistema de Bibliotecas – SIB
Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Rio Grande, março de 2011

*Ao meu querido avô Noé Pereira Marques
(falecido durante o processo de escrita desta
dissertação), cujo esforço foi sempre intenso
para a continuidade dos meus estudos.*

AGRADECIMENTOS

O agradecimento é o reconhecimento para alguém que nos deixa uma marca indelével na nossa vida e/ou no nosso trabalho. Logo, agradeço a todos aqueles que se envolveram comigo no período da pós-graduação e que contribuíram de uma forma ou de outra para a realização deste trabalho.

À minha família, em especial aos meus pais, ao meu irmão e aos meus avós que, apesar das adversidades e de seus compromissos, sempre me forneceram as condições necessárias para me manter no âmbito das pesquisas e do estudo.

Ao Professor Doutor Carlos Alexandre Baumgarten, meu orientador, que sempre forneceu o necessário apoio, com suas palavras pela busca da perseverança, da autonomia, do amadurecimento, que foram, sem dúvida, os estímulos fundamentais para vencer os percalços surgidos no processo de escrita desta dissertação. Suas aulas, seus encontros com os demais alunos de orientação e, comigo em particular, constituíram uma sólida base na qual me apoiei para concluir a pós-graduação.

Agradeço também ao professor Doutor Mauro Nicola Póvoas, pela permanente disposição em manter o contato por e-mail e pelas conversas estimuladoras, além de nunca negar qualquer tipo de ajuda, solicitada tanto no Mestrado quanto no curso de graduação de Letras da FURG.

Do mesmo modo, agradeço ao professor Doutor José Luís Giovanoni Fornos, e às doutoras Raquel Rolando Souza e Rubelise da Cunha, cujos contatos foram sempre gratificantes e imprescindíveis para meus estudos acadêmicos na área da Literatura.

RESUMO

A presente dissertação examina os critérios que sustentam o discurso historiográfico da obra *Uma história da poesia brasileira* (2007), do poeta, editor, tradutor e crítico literário Alexei Bueno. A partir das teorias da história da literatura, o presente trabalho verifica as inovações ocorridas nessa recente história da poesia nacional, seus conceitos e estratégias. Analisamos o eixo norteador a partir do qual se organiza a narrativa, a classificação dos períodos literários, o cânone estabelecido e o(s) método(s) crítico(s) utilizado(s) pelo autor. Sendo assim, pensa-se em que medida essa nova reconstituição do nosso passado literário contribui para o estabelecimento de uma nova memória poética brasileira, uma vez que o recorte e a narrativa histórica dada ao gênero lírico não é uma singularidade na historiografia brasileira.

ABSTRACT

This dissertation examines the criteria that sustain the historiographical discourse of the work *A history of Brazilian poetry* (2007), of the poet, editor, translator and literary critic Alexei Bueno. Based on the theories of literature history, this study verifies the innovations occurred in this recent history of national poetry, its concepts and strategies. We analyze the guiding axis from which the narrative is organized, the classification of literary periods, the established canon and method (s) (s) critic (s) (s) used by the author. Therefore, it is important to reflect the contributions of this reconstitution of our literary past to the establishment of a new Brazilian poetic memory, since the delimitation and the historical narrative given to the lyrical genre is not a singularity in the Brazilian historiography.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	7
1 – A HISTÓRIA DA LITERATURA: PASSADO E PRESENTE	10
1.1 – Teorias da história da literatura	10
1.2 – Historiografias da poesia brasileira	29
1.2.1 – Os europeus historiadores	30
1.2.2 – Os brasileiros precursores	33
1.2.3 – Historiadores da lírica nacional	36
2 – UMA HISTÓRIA DA POESIA BRASILEIRA: O PREFÁCIO E DA LÍRICA COLONIAL ATÉ O ROMANTISMO	39
2.1 – O prefácio: os critérios de construtividade	40
2.2 – Na terra Santa Cruz pouco sabida	49
2.3 – Barroco nos trópicos	53
2.4 - O teatro arcádico	59
2.5 - A explosão romântica	64
3 – DOS PARNASIANOS ATÉ A CONTEMPORANEIDADE	75
3.1 – À sombra do Parnaso	75
3.2 - O sopro do Símbolo	87
3.3 - Às vésperas da ruptura	94
3.4 - A festa modernista	98
3.5 - Dissoluções e derivações do Modernismo	107
3.6 - No agora e aqui pouco sabido	115
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	126

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A pesquisa de caráter literário e teórico-historiográfico se faz presente desde meus projetos de pesquisa durante a graduação no curso de História Licenciatura. No percurso da minha formação, participei como bolsista voluntário em um projeto que buscava analisar a relação entre o surgimento do gênero trágico e o advento da política na Atenas do século V a.C. O vínculo entre o universo da polis grega e o teatro mostrava o imenso valor de que a palavra gozava, tanto no âmbito da escrita do gênero quanto para a assembleia dos cidadãos. Esse trabalho que promove a articulação entre “Literatura” e “História” revelou-se significativo para ambas as disciplinas; além disso, me despertou um interesse maior pelas pesquisas que vinculam as referidas áreas.

O interesse pelo campo teórico da História surgiu-me de forma voluntária na graduação. Sempre considerei os pressupostos teóricos da História a principal disciplina para se pensar a escrita da mesma. A teoria indica o que pode ser observado em algum fenômeno estético ou histórico; é ela que determina o olhar e proporciona a reflexão da experiência humana nesses campos.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em História da Literatura, a disciplina e as leituras com que me identifiquei a ponto de me envolver para seguir posteriormente um estudo mais profundo foi a Teoria da História da Literatura, ministrada pelo Professor Dr. Carlos Alexandre Baumgarten. Essa disciplina articula dois principais interesses pessoais: primeiro, o de conhecer a Literatura na perspectiva histórica; segundo, o de conhecer um suplemento teórico que abrange a teoria da história e a da literatura, ou seja, a Teoria da História da Literatura.

Durante o transcorrer da disciplina em questão, no Mestrado, estive vinculado ao projeto “A escrita da história da literatura hoje: novos caminhos e estratégias”, sob a orientação do Professor Dr. Baumgarten. Tal projeto busca investigar a escrita historiográfica literária brasileira contemporânea. Por meio dele, entrei em contato com o objeto de estudo para a dissertação. A partir deste momento, meus estudos no âmbito da história da literatura foram intensificados, resultando no presente trabalho, que ora apresento.

O estudo no campo da historiografia literária reascendeu e conquistou um significativo espaço intelectual a partir do último quartel do século XX. O fenômeno

literário, na perspectiva histórica, se fez sempre presente, no intuito de construir uma memória nacional, isto é, uma experiência artística que mereça ser recordada por sua singularidade de expressão; e também de valorizar a cultura letrada de determinado país. Investigar os pressupostos teóricos a partir dos quais foi reconstituído esse passado estético sob o recorte do gênero lírico constitui o cerne deste trabalho.

A presente dissertação dedica-se a examinar os critérios de construtividade que sustentam o discurso historiográfico da obra *Uma história da poesia brasileira* (2007), de autoria do poeta, editor, tradutor e crítico literário Alexei Bueno. O objeto selecionado vincula-se à constante produção em torno da história da literatura nacional, cuja gênese remonta ao século XIX, e a continuidade ainda se dá nos dias atuais. Nesse caso específico, assim como ocorreu em algumas escritas de histórias da literatura anteriores, observa-se um recorte que obedece aos contornos do gênero lírico, como o próprio título da obra já evidencia.

A partir das teorias da história da literatura, tal investigação historiográfica pretende elucidar a existência ou não de inovações na escrita dessa recente história literária. Desse modo, pensa-se em que medida a reconstituição do passado literário proposta contribui para o estabelecimento de uma nova memória poética do País, uma vez que o recorte e a narrativa histórica dada ao gênero lírico não é uma singularidade na historiografia brasileira.

No transcorrer da dissertação, serão apresentados os conceitos orientadores do percurso reconstituído pelo poeta historiador, como também o eixo norteador a partir do qual se organiza a narrativa, a classificação dos períodos literários, a crítica literária utilizada, o cânone estabelecido e o(s) método(s) crítico(s) seguido(s) pelo autor, de um modo geral.

Em síntese, a dissertação ora apresentada objetiva constatar em que medida a obra *Uma história da poesia brasileira* (2007), de Alexei Bueno, revela-se como proposta inovadora no âmbito da escrita da história da literatura brasileira.

O capítulo inicial, “A história da literatura: passado e presente”, é constituído por uma revisão do percurso da origem da “história da literatura” como disciplina e também delinea os principais representantes teóricos que participaram do desenvolvimento da mesma. Além disso, o capítulo inclui uma análise dos primeiros esforços para escrever a história da poesia brasileira, acompanhada dos principais autores, destacando

primeiramente os estrangeiros para depois chegar aos nacionais. Com isso, apresentamos um exame conciso dos principais historiadores da lírica nacional, desde os primeiros registros até a concretização de uma história plausível da poesia brasileira.

O segundo capítulo, “Uma história da poesia brasileira de Alexei Bueno: o prefácio e da lírica colonial até o Romantismo”, promove a análise do objeto proposto, isto é, o exame da escrita de UHPB. Inicialmente estudamos a natureza peculiar do título da obra e o seu prefácio, ao lado dos pressupostos teóricos que sustentam os critérios selecionados pelo autor, e dos seus conceitos de *história* e *poesia*. Adiante, ingressamos na análise dos períodos literários e do cânone correspondente a cada um deles, nos capítulos “Na terra Santa Cruz pouco sabida”, “Barroco nos trópicos”, “O teatro arcádico” e “A explosão romântica”, estabelecidos pelo historiador.

No terceiro capítulo, “Uma história da poesia brasileira de Alexei Bueno: dos parnasianos até a contemporaneidade”, damos continuidade ao exame da obra histórica do referido historiador, mediante a análise dos períodos literários e do respectivo cânone, constituído nos capítulos “À sombra do parnaso”, “O sopro do símbolo”, “Às vésperas da ruptura”, “A festa modernista”, “Dissoluções e derivações do Modernismo” e “No agora e aqui pouco sabido”, de UHPB.

Convém elucidar alguns critérios que norteiam a organização desta dissertação. A divisão dos capítulos e os tópicos que os constituem obedecem ao mesmo padrão da obra *Uma história da poesia brasileira*, de Alexei Bueno, com exceção de nosso primeiro capítulo, cujo conteúdo apresenta cunho teórico e historiográfico. No final de cada subtópico dos capítulos dois e três, da presente dissertação, organizamos uma síntese canônica e crítica do capítulo da obra de Bueno em exame. As obras citadas são grifadas em *itálico* enquanto que os poemas mencionados vêm “entre aspas”. Para destacar os poetas que aparecem pela primeira vez em uma história da poesia brasileira, utilizamos o grifo em **negrito**, exceto os tópicos “Dissoluções e derivações do Modernismo” e “No agora e aqui pouco sabido”, que tratam somente da poesia contemporânea.

O exame do objeto mencionado dialoga com a *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira; e com a obra *Do Barroco ao Modernismo*, de Péricles Ramos. Ambas são admiráveis histórias da poesia brasileira produzidas no século XX. Através desta interação, verifica-se o quanto o livro de Alexei Bueno é inovador e/ou tradicional no âmbito contemporâneo da escrita das histórias da literatura brasileira.

1 – HISTÓRIA DA LITERATURA: PASSADO E PRESENTE

No capítulo que se inicia, veremos quando e a partir de que condições a História da Literatura surge e se estabelece como uma nova disciplina no campo dos Estudos Literários. Na reconstituição dessa especialidade, exploraremos as principais vertentes teóricas que contribuíram para configurar a base de escrita da história literária nos séculos XIX, XX e XXI. Após a breve retomada, observaremos a partir de que contexto histórico iniciou-se a produção da historiografia literária no Brasil.

Nessa parte, circunscrita ao território nacional, procederemos à investigação mediante o recorte proposto pela natureza do objeto em exame, isto é, faremos uma reconstituição das tentativas que os intelectuais estrangeiros e brasileiros desenvolveram para, então, concretizar posteriormente uma história da poesia brasileira.

Dado que toda a escrita científica é sempre permeada por um referencial teórico, e este é invariavelmente uma escolha do autor-pesquisador, não foi minha intenção neste capítulo, nem no decorrer da dissertação, aludir a todas as escolas teóricas que pensaram e que pensam a escrita da História da Literatura, até porque tornaria o trabalho muito extenso. Desse modo, selecionei alguns referenciais teóricos considerados pertinentes e indispensáveis para que o objeto em exame seja abordado.

1.1 – Teorias da história da literatura

A disciplina História da Literatura e sua teoria, respectivamente, surgem vinculadas à consolidação da História como um modelo de conhecimento científico no século XIX. O campo dos Estudos Literários até o século XVIII era composto principalmente pelas seguintes disciplinas: Filologia, Retórica, Poética e Bibliografia. As três primeiras constituíram-se nos séculos VI-V a.C.; a quarta surge com a fundação do Museu e da Biblioteca de Alexandria, no século III a.C.

Parece necessário dizer que o referido período histórico, a Idade Moderna, construiu uma experiência humana significativa até a contemporaneidade. Ela nos proporcionou uma condição de desenvolvimento que faz permanecer ainda algumas premissas ideológicas. De forma breve, pode-se afirmar que a Europa, a partir do século XV, foi palco de grandes transformações, convencionalmente consideradas marcos da

Modernidade. Na política, surge a centralização do poder, que acompanhou a formação dos Estados modernos; na cultura, ocorre o movimento humanista e o Renascimento; na religião, o desmembramento da unidade cristã, com as reformas protestantes; na economia, os primeiros indícios de um novo sistema posteriormente chamado de Capitalismo. As navegações ganham fôlego e a exploração conquista novos territórios; logo, tudo seria articulado em uma experiência de escala mundial, sobretudo ocidental.

A escrita da História se afirma como ciência no transcorrer do século XIX, campo de estudos que adquiriu primazia nesse século, estendendo sua influência a outras áreas do conhecimento. Segundo Roberto Acízelo de Souza, a afirmação da História como ciência deve-se a quatro motivos distintos: primeiro, temos “um motivo econômico-político-social”: a ampliação e a consolidação do capitalismo liberal burguês, determinando o aprofundamento das contradições sociais e, conseqüentemente, a necessidade de “uma reflexão crítica sobre a sociedade, tarefa a que a burguesia se lança, pelo desenvolvimento e controle de uma produção historiográfica apta a satisfazer-lhe a ideologia”. (SOUZA, 1987, p. 63)

O segundo motivo é o pensamento reflexivo construído em torno das filosofias da História a partir do século XVIII e início do XIX, atribuídas a Vico, Voltaire, Hume, Herder, Fichte, Schelling e Hegel. (SOUZA, 2006, p. 92) O terceiro motivo é de natureza científica: o modelo de conhecimento físico-matemático se expande para todas as áreas; “configuram-se o Positivismo e o Evolucionismo; as nascentes Ciências Humanas se empenham por acolher o modelo das Ciências Naturais, particularmente o revolucionário conceito biológico de evolução”. Articula-se a isso a necessidade de se compreender todos esses fenômenos, relacionando-os no tempo, por isso a História. (SOUZA, 1987, p. 63)

O quarto motivo é de cunho filosófico e estético: o pensamento humanista renascentista concebia o passado apenas pela experiência da Antiguidade greco-romana, valorizando suas realizações, sobretudo artísticas e filosóficas. O período posterior, o Iluminismo, observa o passado como uma época menor, caracterizada pela selvageria e pelas superstições. O Romantismo, contudo, irá romper com as duas perspectivas anteriores, fundando uma nova concepção de passado. Para o pensamento romântico, o passado é contemplado na sua integridade; valorizam-se todos os períodos em si mesmos, por eles fazerem parte do percurso de desenvolvimento da humanidade. (SOUZA, 1987, p. 63)

Diante dos quatro motivos distintos, embora imbricados, a História cristaliza-se como uma disciplina central no século XIX e, por isso, difunde seu paradigma para todos os campos do conhecimento; generaliza-se, assim, o fenômeno do historicismo. Desse modo, todas as outras ciências são contempladas a partir de uma perspectiva histórica. Surge concomitante a este processo a História da Literatura, disciplina principal que passa a orientar os Estudos Literários nos anos de 1800. A Filologia, a Retórica, a Poética e a Bibliografia, anteriormente áreas centrais das pesquisas literárias, passam a ser disciplinas secundárias ou com partes absorvidas pela História da Literatura.

O conceito de “História da Literatura”, nessa época, é explicado através dos seguintes elementos:

Integralidade narrativa; esforço de reconstrução dos eventos segundo sua dinâmica específica; tentativa de explicação de uma época com base nos seus antecedentes e de acordo com condicionamentos ou determinantes psicossociais, políticos, econômicos, religiosos, linguísticos, etc.; atenção exclusiva aos produtos escritos no vernáculo de cada país, abstraídos, portanto, aqueles que, mesmo oriundos do território nacional, foram redigidos em língua clássica, documentando desse modo fase anterior à constituição do Estado nacional. (SOUZA, 2006, p. 91-92)

A História da Literatura, com o objetivo de compreender as origens e os processos das transformações do fenômeno literário, fundamenta-se inicialmente em pressupostos teóricos e metodológicos oriundos de outras ciências modernas. Ela assume uma relação baseada em três caminhos principais: o biográfico psicológico, o sociológico e o filológico.

O primeiro caminho desvia o foco da análise do texto para a vida do autor. Nessa perspectiva, a biografia é determinante para compreender a produção da obra e sua singularidade. Amparada numa concepção romântica de “gênio criador”, busca-se desvendar as experiências contidas na vida do sujeito artista, tornando esse viés a pedra angular para o entendimento da Literatura.

A afirmação das Ciências Sociais no século XIX fundamentará o caminho sociológico para a explicação dos textos. A Sociologia consolida-se a partir dos trabalhos de Comte, Spencer e Durkheim. Efetivamente, compreender o fenômeno literário em sua relação com as condições sociais do meio era o propósito desse método.

A ideia de Literatura como espelho da sociedade foi adotada por vários pensadores e intelectuais. Um dos principais defensores/divulgadores dos pressupostos teóricos e

metodológicos para a escrita da história da literatura segundo o molde sociológico foi o historiador francês Hippolyte Taine (1828-1893). O autor, baseando-se na ciência positiva, elabora um método em que são contemplados os aspectos relativos à raça, ao meio e ao momento histórico. Sua proposta atraiu diversos historiadores da literatura, uma vez que o projeto tinha um perfil científico, análogo ao das disciplinas biológicas e sociológicas do período.

A Sociologia, como caminho teórico-metodológico para a investigação da Literatura, revelou-se bastante promissor, uma vez que se articulava com diversas outras questões correlacionadas, como a política, o poder, a posição social do escritor, o público leitor, o significado social da obra, suas condições econômicas e sociais de produção e recepção. Desde então, a Sociologia foi sempre disciplina considerada importante para os Estudos Literários.

O caminho filológico consistia, na Alemanha, em um trabalho qualificado, sobretudo no exame de textos antigos. Surgida na Antiguidade, a Filologia travou um debate com a Gramática Comparativista no transcorrer do século XVIII e em parte do XIX. Ambas procuram sua legitimação como campos de investigação distintos. Contudo, na segunda metade do século XIX, ocorre a convergência entre as duas propostas, já que a Filologia, por sua própria natureza, revelava-se assimilável pelas linhas historicista e positivista, então dominantes. Daí a estabelecer um vínculo com a recém-afirmada História da Literatura.

O francês Gustave Lanson (1857-1934) representa a consagração da diretriz filológica em História da Literatura, único modelo a ter aceitação no âmbito dos estudos levados a cabo pela Teoria da Literatura, especialmente por sua alegada objetividade no exame e explicação dos textos.

Conforme afirmamos anteriormente, a escrita da História no século XIX esteve pautada pela anuência do Romantismo, fenômeno europeu que se desenvolveu inicialmente na Alemanha e que traz para a escrita historiográfica o viés do olhar sobre e para o passado. Os heróis adquirem a prioridade sobre a marcha do tempo, uma vez que dirigem a humanidade para o progresso, assim como os grandes eventos por eles desencadeados.

No contexto da conjuntura de formação dos estados nacionais, os heróis e a construção das identidades culturais revelam o perfil que caracteriza a escrita

historiográfica nesse momento. Isso será transferido para a História da Literatura, visto que ela será o principal objeto de sistematização da expressão cultural de uma determinada nação. O significado do termo “literatura”, antes concebido como área genérica da escrita, que abrangia uma imensa área das letras, modifica-se no século XIX e adquire um sentido especificamente artístico. O romance, o teatro e a poesia passam a designar o universo da Literatura e essa nova designação será considerada um imenso aporte para a construção do nacionalismo; por isso, a importância das histórias da literatura, que, assim, apontariam a singularidade literária de cada nação, as diferentes culturas nacionais.

Podemos concluir, com isso, que os traços caracterizadores da escrita da História da Literatura concebida no século XIX são: discurso de caráter épico, vinculado ao nacionalismo e ao Romantismo; narrativa que opera de forma teleológica, mediante argumento ou explicação que relaciona os fatos à sua causa final; escrita historiográfica fundamentada no melhoramento constante até o apogeu artístico consistente e nacional; intenso esforço de mostrar uma literatura própria, no intuito de consolidar uma identidade específica; cânone de autores e obras recoberto pela condição de clássicos para o ensino escolar e vinculado à legitimação da nacionalidade. As histórias da literatura no século XIX, é importante que se diga, são, antes de tudo, extremamente nacionais. (SOUZA, 2006, p. 99)

Devido ao fato de a História da Literatura ter se afirmado como disciplina a partir da ascensão e consolidação do historicismo, o declínio gradativo de tal paradigma, por conseguinte, também coincide com a queda da disciplina. Esse descrédito tem início no final do século XIX, acentuando-se no primeiro quartel do XX. Acerca disso, Jauss constata que

A obra da história literária do século XIX apoiou-se na convicção de que a ideia da individualidade nacional seria a parte invisível de todo fato, e de que essa ideia tornaria representável a forma da história também a partir de uma sequência de obras literárias. Havendo desaparecido tal convicção, tinha de perder-se também o fio dos acontecimentos, fazendo-se inevitável que a literatura passada e a presente se apartassem uma da outra em esferas separadas do juízo, bem como que a escolha, determinação e valoração dos fatos literários se tornassem problemáticas. (JAUSS, 1994, p. 12)

No transcorrer do século XX, dois movimentos sucessivos e distintos marcam a crescente desvalorização da História da Literatura. Nas primeiras três décadas, surgem

vertentes teóricas, na área dos Estudos Literários, opostas ao método da historiografia literária tradicional. Essas novas propostas desenvolvem um referencial metodológico que privilegia a imanência dos textos, uma vez que concebe a Literatura como um sistema linguístico complexo, enquanto que a História da Literatura tradicional observava o conjunto de obras como linguagem transparente dos autores e das nações.

Nesse quadro teórico imanentista, observa-se a influente vigência da estilística franco-germânica, do formalismo eslavo e da nova crítica americana. Tais escolas concentram seus métodos de estudo e análise nas características linguísticas que compõem a Literatura, desenvolvendo, assim, a investigação de natureza intraliterária. Essas correntes condicionaram posteriormente a formação da disciplina novecentista chamada de “Teoria da Literatura”, cuja premissa básica era fornecer uma lente científica para o exame da Literatura, a partir de suas condições internas. Essa foi a principal crítica que a História da Literatura recebeu, devido a “sua condição de história meramente externa da arte literária, interessada antes nas causas ou condicionamentos extrínsecos do seu objeto do que em sua dinâmica própria e exclusiva”. (SOUZA, 2006, p. 101)

Ainda conforme Souza (2006, p. 101), a História da Literatura viu-se assim contestada triplamente: como gênero, devido ao caráter linear e orgânico da narrativa tradicional; como ciência, por manter-se submetida à epistemologia da história positivista em decadência; como instituição, porque servia aos propósitos de uma classe burguesa que consagrava um cânone homogêneo, o qual não reconhece manifestações literárias diferentes dos ideais normativos.

Apesar das intensas objeções recém-caracterizadas, que constituem o primeiro movimento contestatório, a História da Literatura também recebeu propostas de revitalização no primeiro quartel do século XX.

A primeira tentativa surge no âmago dos próprios críticos representantes da imanência literária. Defendendo a posição de que o exame da obra literária deva se fixar nela mesma, desenvolve-se, entre 1914 e 1915, o Círculo Linguístico de Moscou que, após dois anos, vincula-se à Associação para o Estudo da Linguagem Poética (Opoiaz, 1917). Considerado movimento de vanguarda para os estudos literários, sobretudo para o campo da crítica, tornou-se conhecido posteriormente como “Formalismo Russo”. Seus principais mentores intelectuais foram Chklovski, Eikhenbaum, Jakobson e Tynianov.

Os formalistas se caracterizam principalmente pela recusa dos elementos extraliterários utilizados para explicação do fenômeno literário. A Filosofia, a Sociologia, a Psicologia, entre outras, não servem como ponto de partida para a abordagem das obras literárias. Com o intuito de esboçar, então, uma proposta científica autônoma para constituir uma ciência da literatura, os formalistas colocarão a poética ao lado da Linguística, uma vez que a Literatura se fundamenta numa linguagem específica a ser decodificada. Logo, a pedra angular da proposta em questão era depreender o processo que tornava a organização linguística da obra um produto estético. Roman Jakobson sintetiza o movimento teórico, ao escrever que “a poesia é linguagem em sua função estética. Deste modo, o objeto do estudo literário não é a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que torna determinada obra uma obra literária”. (EIKHENBAUM, 1973, p. IX-X)

Yuri Tynianov foi o principal membro desse grupo, debruçando-se sobre alguns problemas da História da Literatura, com o famoso ensaio “Da evolução literária”, escrito em 1927. Ele aponta algumas ineficientes reflexões elaboradas pela História da Literatura, acerca do estado científico, ao argumentar que “entre todas as disciplinas culturais, a história literária conserva o estatuto de um território colonial”, dominada por outras áreas que levantam problemas não propriamente literários. (TYNIANOV, 1973, p.105)

Para Roman Jakobson, os problemas do paradigma oitocentista da História da Literatura consistiam no fato de que “tudo servia para os historiadores da literatura: os costumes, a psicologia, a política, a filosofia. Em lugar de um estudo da literatura, criava-se um conglomerado de disciplinas mal-acabadas”. (EIKHENBAUM, 1973, p. X)

Ao adotar essa hipótese como problemática, Tynianov, no já referido ensaio, afirma que “a história literária deve responder às exigências de autenticidade se ela quer tornar-se uma ciência. Todos os seus termos, e principalmente o termo “história literária”, devem ser examinados novamente”. (TYNIANOV, 1973, p. 106) O problema central da história literária, segundo os formalistas, é que a mesma não possui um campo teórico próprio que sustente seu discurso no âmbito da ciência.

Tynianov sustenta que “a obra literária constitui-se num sistema e que a literatura igualmente se constitui em outro”. Portanto, existem dois pontos de vistas adotados para o estudo literário na perspectiva histórica: o primeiro investiga a gênese dos fenômenos literários; o segundo examina a variabilidade literária, isto é, a evolução da série no sistema da literatura. A condição da obra que permite verificar a probabilidade evolutiva chama-se

de “função construtiva”, a qual consiste em “um elemento da obra literária como sistema a sua possibilidade de entrar em correlação com os outros elementos de um mesmo sistema e consequentemente com o sistema inteiro”. (TYNIA NOV, 1973, p. 107-108)

Temos ainda, nessa perspectiva teórica, a “função autônoma” e a “função sinônima”: a primeira diz respeito a um elemento particular específico do sistema da obra; já a segunda revela um elemento usado no sistema de uma série literária, ou seja, algum recurso empregado para que a obra se enquadre no estilo estético literário dominante do período histórico. Tynianov esclarece que “a função autônoma não decide; ela apenas oferece uma possibilidade, é uma condição da função sinônima”. (1973, p. 108) O autor parte do microssistema da obra para o macrossistema da Literatura e correlaciona os possíveis elementos criadores das condições para que ocorra a substituição dos sistemas nas séries literárias.

O sistema social ou, como querem os formalistas, as “séries vizinhas”, se relacionam com a Literatura através do seu aspecto verbal, relação que se estabelece através da atividade linguística comunicativa na sociedade. Também pode ocorrer que determinada “personalidade literária e os personagens de uma obra representam em certas épocas, a orientação verbal da literatura e, a partir daí, penetram na vida social”. (TYNIA NOV, 1973, p.116) O autor usa como exemplo a influência que a personalidade de Lord Byron desencadeou em outros poetas, o Byronismo.

No final do ensaio, o autor escreve um esboço conclusivo da sua teoria sobre a evolução literária, cujo objetivo era configurar uma proposta científica autônoma para o exame da literatura na história. Registra Tynianov:

[...] o estudo da evolução literária não é possível a não ser que a consideremos como uma série, um sistema tomado em correlação com outras séries ou sistemas e condicionada por eles. O exame deve ir da função construtiva à função literária, da função literária à função verbal. Deve esclarecer a interação evolutiva das funções e das formas. O estudo evolutivo deve ir da série literária às séries correlativas vizinhas e não às séries mais distantes, mesmo que elas sejam principais. O estudo da evolução literária não rejeita a significação dominante dos principais fatores sociais; pelo contrário, é somente neste quadro que a significação pode ser esclarecida em sua totalidade; o estabelecimento direto de uma influência dos principais fatores sociais substitui o estudo da *modificação* das obras literárias e de sua deformação pelo estudo da *evolução* literária. (TYNIA NOV, 1973, p.118)

Em 1942, nos Estados Unidos, os críticos literários René Wellek e Austin Warren publicam a obra *Teoria da literatura*. Esse manual bastante conhecido pelo público acadêmico consiste na primeira sistematização das diversas correntes dos Estudos Literários, cuja marca principal é a adesão em conjunto do *New Criticism* inglês e do Formalismo russo.

Seguindo o mesmo caminho dos formalistas, no que tange aos problemas da história literária, Warren e Wellek afirmam que “a maioria das histórias da literatura, deve-se admitir, é história social, história do pensamento ilustrada pela literatura ou impressões e críticas sobre obras específicas, colocadas em ordem mais ou menos cronológica”. (WELLEK; WARREN, 2003, p. 344) A referência implícita a Tynianov encontra-se quando os autores propõem o seguinte: “Devemos conceber a literatura antes como um sistema total de obras que, com o acréscimo de novas obras, está constantemente mudando as suas relações, crescendo como um todo mutante”; mais adiante, registram que “as relações entre duas ou mais obras de literatura só podem ser discutidas proveitosamente quando as vemos no seu lugar adequado, dentro do esquema do desenvolvimento literário”. (WELLEK; WARREN, 2003, p. 344-349)

Até os anos 60 do século XX, as tentativas de renovar a História da Literatura no âmbito teórico e metodológico repousam na abordagem do estudo intraliterário. Essa principal característica deve-se ao fato de o primeiro movimento contestatório apontar para a inexistência de pressupostos científicos autênticos para o exame da literatura como uma obra de arte especificamente literária. Logo, a lente intraliterária domina o cenário acadêmico nessa época, de um modo geral, com exceção da abordagem crítico-sociológica marxista, desenvolvida pelos intelectuais alemães da escola de Frankfurt, em especial Theodor Adorno e Max Horkheimer.

O segundo movimento de contestação à História da Literatura no século XX surge na década de 60, define-se nos anos 80 e prolonga-se desde então até a atualidade. Os fatores que sustentam esse movimento foram desencadeados principalmente pelos novos estudos linguísticos, as críticas à escrita da História de uma forma geral e a ascensão da disciplina Estudos Culturais.

O papel da linguagem adquiriu amplo reconhecimento por refletir sobre as atividades humanas em diversos domínios. Isso conduziu as ciências humanas ao questionamento de seus métodos intrínsecos e acerca da possibilidade de descrédito dos

mesmos. Ocorre que os “objetos” estudados, e também a sua teoria, começam a ser vistos como construções discursivas destituídas da própria realidade, sobretudo as ciências que operam quase integralmente com base na escrita.

No campo da História, o norte-americano Hayden Whiten revela que, na historiografia clássica do século XIX, existem elementos discursivos implícitos, próprios da narrativa de ficção, dentro da narrativa histórica. Para ele, os historiadores usam arranjos literários para compor suas histórias, mesmo que inconscientemente. White examina as formas retóricas de que se valiam esses historiadores, para legitimarem sua escrita e história. Tal pesquisa teve um reflexo de contenda na operação historiográfica do século XX, pois sendo a escrita uma construção humana arbitrária, a realidade dos “fatos” permanece menos distante de uma verdade possível e mais próxima de uma ideologia composta por técnicas discursivas.

A partir da segunda metade do século XX, o notável declínio da ideologia nacionalista proporciona um debate envolvendo a representação e a legitimidade do cânone nacional formado pelas histórias da literatura. Os critérios que o sustentam tornam-se objeto de exame em função de sua base, considerada autoritária e homogênea. Desse modo, tais critérios serão redimensionados no sentido de estender a abrangência também aos grupos minoritários e excluídos que, até então, não tinham espaço significativo de reconhecimento artístico. Nesse processo, os Estudos Culturais adquirem preferência no campo das pesquisas artísticas acadêmicas, tornando-se, assim, a disciplina central para a prática dos estudos literários na contemporaneidade, assim como a História da Literatura foi, no século XIX, e a Teoria da Literatura, na metade do século XX.

Concomitantemente ao declínio teórico da História da Literatura, proporcionado pelos citados fatores pertencentes ao segundo movimento contestador, observam-se também, a partir dos anos 60, constantes desenvolvimentos teóricos com vistas a reafirmar a necessidade de escrever uma história literária em outras bases.

Na Alemanha, Hans Robert Jauss, em 1967, publica *A História da Literatura como provocação à Teoria da Literatura*. O texto, apresentado em uma conferência, explana inicialmente que “em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão somente uma existência nada mais que miserável [...]” (JAUSS, 1994, p. 5) O autor questiona:

Que papel resta hoje, portanto, a um estudo histórico da literatura que, para recorrer a uma definição clássica do interesse na história – a de Friedrich Schiller –, tem tão pouco a ensinar ao observador pensante que não oferece ao homem prático nenhum modelo a ser imitado, nem nenhum esclarecimento ao filósofo, e que demais, não logra prometer ao leitor nada que se assemelhe a uma fonte do mais nobre entretenimento? (JAUSS, 1994, p. 8)

Ao diagnosticar o lugar decadente ocupado pela História da Literatura no transcorrer do século XX, Jauss propõe uma teoria que busque renovar o estudo da mesma. Ele inicia por reconstituir as pontas dos fios das vertentes teóricas – marxista e formalista – que contribuíram para a escrita da História da Literatura.

Segundo Jauss, a teoria literária marxista busca demonstrar como a Literatura reflete a realidade social das classes. Esse reflexo explorado pelo domínio literário incide tanto para manter a ideologia que conserva o sistema, quanto para suscitar no público as contradições desse mesmo sistema. No que se refere ao último aspecto, a Literatura proporcionaria uma mudança do paradigma sócio-econômico, apontando o caminho para o socialismo. Entretanto, o marxismo não concebia a história da arte como um processo independente de posições sócio-econômicas; dessa forma, a Literatura parecia não ter autonomia em relação ao universo que a produziu. (JAUSS, 1994, p. 15-17)

Já na visão dos formalistas russos, a Literatura tinha uma autonomia linguística excessiva, que constituía e sustentava seu próprio sistema literário durante épocas; assim, era pensada a partir de sua natureza linguística. O objeto literário é uma forma de linguagem poética com especificidades próprias, distante da linguagem cotidiana. As diferenças entre códigos literários e não literários construíram um conceito de percepção artística, o estranhamento (desautomatização), desenvolvido por Vítor Chklovski.

A análise que Jauss promove das contribuições marxistas e formalistas irá apontar os delineamentos de uma nova proposta teórica para a escrita da história da literatura. Como o próprio autor escreve, “minha tentativa de superar o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento histórico e o estético, pode, pois, principiar do ponto em que ambas aquelas escolas pararam”. (JAUSS, 1994, p. 22)

Jauss descreve as modalidades em que se tem produzido as histórias da literatura e as críticas feitas às mesmas. Ao refletir sobre a posição do historiador-narrador, Jauss afirma que a sua abstinência estética se fundamenta em boas razões. A partir de tal premissa, o teórico anuncia sua tese central:

[...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. (JAUSS, 1994, p. 7-8)

No sentido de reabilitar metodologicamente a escrita da História da Literatura a partir de uma história dos efeitos das obras no leitor e na sociedade, Jauss concebe a “Estética da Recepção”. As obras literárias constroem seu significado primeiramente na medida de sua historicidade própria; logo, com o tempo, modificam-se os modos de recepção, de consumo da mesma e o seu valor estético no sistema literário. Busca-se, portanto, os registros do impacto de uma obra sobre o público leitor e o efeito no sistema literário, isto é, uma história dos efeitos e da recepção.

Para Jauss, “a história da literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete”. (JAUSS, 1994, p. 25)

Apropriando-se da noção de horizonte de Gadamer, Jauss formula uma teoria para medir as condições de possibilidades de recepção de determinada obra literária, que é “como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual”. (JAUSS, 1994, p. 25) A reconstrução desse horizonte num dado passado pode esclarecer o relacionamento da obra com o público. A lógica da pergunta e da resposta é a principal metodologia de Jauss, uma vez que possibilita a interpretação do texto e a reconstituição do diálogo entre este, o seu público original e o subsequente. Seu ponto de partida é a afirmação de R. G. Collingwood, segundo a qual se compreende um texto quando se sabe a pergunta para a qual ele constituiu uma resposta.

Jauss aponta por que a hermenêutica literária é fundamental na construção de uma metodologia de análise para a História da Literatura. A hermenêutica literária, assim, terá uma dupla tarefa para diferenciar dois modos de recepção: 1 – clarear o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo; 2 – reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos.

A aplicação desse método, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias, de efeito e recepção. A experiência estética é, então, reconstruída mediante o diálogo da Literatura com o leitor, diálogo colocado numa perspectiva histórica, considerando sua historicidade passada e atual.

O leitor, para Jauss, assume um papel de fundamental importância. Cabe a ele identificar o enorme tecido da Literatura (o sistema literário e sua evolução) para, então, qualificar uma obra no interior dessa rede, verificando os desenlaces e nós que provoca no sistema literário.

O leitor ideal seria o indivíduo que identifica a Literatura que dialoga com o sistema literário e, a partir disso, modifica a sociedade pela recepção e efeito dessa obra. Geralmente isso se torna presente na medida em que o leitor é autor ou crítico (ou ambos), e, sob tal condição, produz uma nova obra a partir da recepção de uma antiga, e ambas possuem relações e diferentes horizontes de leitores. Porém, quando a obra se trata de algo inovador, atinge a sociedade de tal forma que o impacto causado no sistema estético ou histórico de um dado período é profundamente sentido. Jauss usa *Madame Bovary* como exemplo perfeito para essa assertiva.

João Barrento, em “O regresso de Clio? Situações e aporias da história literária”, estabelece uma reflexão retrospectiva sobre o pensamento teórico da escrita da História da Literatura. Registra que a exacerbação do historicismo no século XIX fez com que Walter Benjamin e Nietzsche criticassem a maneira pela qual era pensado o “sentido histórico” da teoria que elaborava a escrita da História. O resultado desse pensamento era uma história monumental e pretensiosa a ponto de querer dar conta de todo o passado na sua integridade, o que terminava por resultar em uma “história morta”. (BARRENTO, 1986, p. 10-11)

O conceito de história de Walter Benjamin revela a consciência de que a elaboração de uma história é sempre lacunar, dado que o presente determina as escolhas do historiador ao historiar determinado objeto. Benjamin pensa a história como um processo descontínuo e fragmentado; o conhecimento do passado serviria para libertar-se das armadilhas do presente, proporcionando uma visão crítica e consciente do nosso lugar no tempo histórico.

O século XIX construiu um sentido histórico de propedêutica vinculada ao poder. Nessa medida, a Arte e a Literatura foram seduzidas para legitimar tais poderes no âmbito

do nacionalismo. No século XX, ambas advogam para si certa autonomia, recusam a História como instrumento de legitimação nacionalista e investem contra a tradição mencionada, buscando novos caminhos de representação.

Nessa perspectiva, a disciplina História da Literatura que orientava os pressupostos teóricos para sua manifestação no século XIX (Gervinus, Scherer, Taine) torna-se anêmica, transformando-se em Filosofia da Literatura (Dilthey, Cassirer, Ermatinger, Unger), depois em Ciência da Literatura (os formalismos, a “arte da interpretação” e os estruturalismos de diversa observância) e, finalmente, retorna ao neoimpressionismo do “prazer do texto”. (BARRENTO, 1986, p. 15)

Para Barrento, uma renovação da historiografia literária exige primeiramente a superação de alguns métodos enraizados, os quais ainda prevalecem: “histórias dos gerais” da literatura, proposta por Tynianov; histórias sem história, histórias de uma literatura eterna, histórias sem presente e sem leitores e histórias sem o mínimo de base social. (BARRENTO, 1986, p. 22-23)

A partir dos anos 70, é possível detectar três novas orientações no âmbito dos Estudos Literários, que possibilitam caminhos para a história literária: primeiro, tem-se a recuperação do nível de sentido ideológico e, portanto, social do texto, até na própria crítica textual com os autores Maria Alzira Seixo em *Literatura, Significação e Ideologia*, de 1976, e Terry Eagleton, em *Marxismo e Crítica Literária*, de 1978. Segundo, a Estética da Recepção e uma história dos efeitos literários, proposta por Jauss, mencionada anteriormente; e terceiro, a assimilação dos postulados da hermenêutica crítica (já presentes em Walter Benjamin) como “métodos de abordagem do texto em que o componente relacional presente-passado, sujeito-objeto é determinante”. (BARRENTO, 1986, p. 23)

Barrento registra que, no âmbito dos problemas da Teoria da História, para a escrita de uma História da Literatura, verifica-se

uma passagem de concepções globalizantes da história (a totalidade hegeliana, em que a história é concebida como processo universal e integral, desenvolvendo-se linearmente no sentido do “progresso” – uma categoria com a qual, como já se disse atrás, praticamente se não pode operar no âmbito literário) para uma história geral entendida como um complexo serial de histórias diversas, articuladas, como quer Foucault, adentro de um mesmo campo epistemológico numa determinada fase, mas manifestando vários níveis de desenvolvimento, diversos graus de

contemporaneidade ou anacronismo e também "movimentos" de sentido diverso (não apenas "para diante"). (BARRENTO, 1986, p. 27)

A consciência dessa diversidade temporal simultânea no presente fez com que se superasse a concepção de História do século XIX, centrípeta e linear. A historiografia literária recente revela-se mais ampla, como também o próprio conceito de Literatura tornou-se mais aberto.

O problema da inserção da Literatura na História tem sido deformado, por um lado, pela perspectiva da ontologização literária, baseada nas orientações de aspectos idealistas e metafísicos que, por consequência, ocasiona sua des-historização; por outro, pela separação da Literatura do restante do processo histórico-social. A Literatura é uma forma de arte autônoma, mas não independente da conjuntura histórica; logo, deve ser historicizada.

No texto "História da literatura e narração", David Perkins chama a atenção para a possibilidade de a escrita da História da Literatura ser arquitetada com os mesmos pressupostos que constituem a estrutura de uma obra literária.

A História da Literatura configurada pelos elementos da narrativa é bastante notável no século XIX, em obras como a *História da Literatura Inglesa* (1863), de Hippolyte Taine, a *História da Literatura Italiana* (1870-71), de Francesco de Sanctis, *Principais Correntes da Literatura do Século XIX* (1872-90), de Georg Brandes, ou a *Pequena História da Literatura Inglesa* (1898), de George Saintsbury. O ápice desse método é contemplado em *A História da Literatura Alemã desde a Morte de Lessing* (1866), de Julian Schmidt. (PERKINS, 1999, p. 1-2)

O eixo principal da teoria em foco repousa sobre a questão da narratividade. O narrador assume um papel fundamental, uma vez que ele "descreve a transição, através do tempo, de um estado de coisas a outro diferente, e um narrador nos conta essa mudança". (PERKINS, 1999, p. 1) Na medida em que o narrador assume a autoridade de reconstituir esse percurso, Perkins aponta para os possíveis enredos, parcialidades, gêneros (personagem) e períodos em que as histórias da literatura são formadas, mediante os recursos da narrativa do romance do século XIX. Conforme argumenta o autor, é esse modelo de narrativa "que têm começos, fins, e enredos que ligam esses pontos. Parecem coerentes. A história da literatura pode usar somente formas tradicionais de narrativa". (PERKINS, 1999, p. 3) A maior parte das narrativas ficcionais escritas no século XIX são

organizadas pelo argumento teleológico. Em outras palavras, toda a construção episódica dos romances tem por finalidade um desfecho previsto pelo autor.

Tal modelo de organização pode ser observado também em algumas histórias literárias, inclusive durante o século XX; esse mesmo aspecto teleológico, quanto ao final, pode ser: lastimável, como em *A morte da tragédia* (1961), de George Steiner; misterioso ou sob a forma de clímax, como em *História da literatura brasileira* (1916), de José Veríssimo. Em síntese, tanto o início quanto o final, são constructos artificiais que necessitam de argumentação convincente para serem plausíveis e aceitáveis pelos leitores, uma vez que “a função da narrativa em história da literatura é a explanação”. (PERKINS, 1999, p. 22)

De acordo com Perkins, o passado é “muito mais vasto e amorfo do que o conhecido pelo historiador da literatura”; logo, qualquer escrita histórica é por natureza arbitrária e incompleta. Em suma, o narrador, na condição de historiador, “justifica suas omissões e ênfases” ao compor sua história. (PERKINS, 1999, p. 4) Segundo ele,

[...] a narrativa histórica literária, com a intenção de explicar os eventos que retrata, deve deixar a imaginação do leitor com uma menor esfera de ação. Não pode e não dá toda a história, como o ilustram perfeitamente os exemplos que analisamos. Entretanto, tudo o que oferece deve ser consistente. Eventos não coesos não explicam uns aos outros. Interpretações potencialmente abertas devem ser fechadas por um argumento. (PERKINS, 1999, p. 25)

Na maioria das vezes, “os possíveis enredos de histórias narrativas da literatura podem ser reduzidos a três: ascensão, declínio e ascensão e declínio”. (PERKINS, 1999, p. 13) As metáforas utilizadas para expressar ascensão e declínio apresentam-se variadas: maturidade, reunião de forças, primavera, outono, nascimento, morte, colapso etc. O herói eleito para o percurso, seja ele um gênero literário, um período estético, um autor etc; necessariamente deve passar por sucessivos períodos, conflitos e transições, o qual cumpre ao enredo proposto elucidar.

A história literária, enquanto escrita que almeja a cientificidade, deve ser coerente e fechada por argumentos compreensíveis. Segundo Perkins, uma das formas eficientes para organizar as histórias literárias é a “história da literatura conceitual”, já que a mesma apresenta uma “estrutura lógica dos conceitos organizativos e apresenta a sucessão de

períodos não só como histórica, mas também como inteligível – como algo que pode ser entendido e explicado”. (PERKINS, 1999, p. 27)

Se acreditamos, como muitos dizem que sim, que as satisfações da história da literatura podem ser apenas estéticas e intelectuais, uma história conceitual tem méritos óbvios e nenhuma séria desvantagem. A firme coerência de tais histórias da literatura dá prazer estético, e os próprios conceitos podem ser interessantes. Porém, se sustentamos que a história da literatura deveria empenhar-se por uma representação plausível do passado, fazemos uma avaliação diferente. Qualquer esquema conceitual chama atenção só para aqueles textos que se enquadram em seus conceitos, vê neles só o que seus conceitos refletem e, inevitavelmente, não abrange a multiplicidade, diversidade e ambiguidade do passado. (PERKINS, 1999, p. 29)

No texto “Classificações literárias: como têm sido feitas”, Perkins esclarece que a classificação é extremamente importante para a história da literatura, dado que elas “mapeiam o mundo cultural”, assim como também “dão forma ao nosso sentido de identidade nacional e pessoal”. Uma história literária examina múltiplos textos em uma longa duração, de tal forma que a “multiplicidade de objetos deve ser convertida em um número menor de unidades e mais manejáveis, que podem, então, ser caracterizadas, comparadas, inter-relacionadas e ordenadas”. (PERKINS, 1999, p. 30) Na medida em que reunimos textos, destacamos as qualidades que eles têm em comum daquelas que os diferenciam, no intuito de expressar certo tipo de padrão.

As classificações literárias têm sido determinadas por um contingente de fatores e Perkins considera a “tradição” o elemento determinante nesse processo classificatório. Isso se percebe na própria atividade historiográfica, visto que as histórias da literatura são escritas a partir de outras histórias da literatura. “A autoridade de um historiador da literatura se baseia em outras autoridades as quais não são, de fato, menos autorizadas que a atual”. (PERKINS, 1999, p. 45) Portanto, a escrita da história da literatura inova apenas quando trata das obras contemporâneas; mesmo assim, até certo ponto, pois apenas o tempo garante a posteridade das obras.

Entre as recentes teorias alemãs que estudam os problemas da historiografia literária, o artigo “Sobre a escrita da história da literatura: observações de um ponto de vista construtivista”, de Siegfried J. Schmidt, destaca que devemos promover uma reflexão mais paciente e demorada sobre os fundamentos da escrita de histórias literárias. Para o

autor, o problema básico da historiografia literária é de ordem epistemológica e está vinculado à “*construtividade* global de nossa *episteme* que causa a dependência de todas as nossas orientações, operações e combinações cognitivas em relação a teorias”. (SCHMIDT, 1996, p. 102)

Schmidt se insere no debate a partir de uma base psicobiológica vinculada à teoria construtivista da cognição, desenvolvida por estudiosos do porte de H. R. Maturana, H. von Foerster ou E. von Glaserfeld. Segundo o autor,

[...] o construtivismo é capaz de oferecer modelos de descrição e explicação dos motivos psicobiológicos para a dependência do sujeito, a historicidade e construtividade de todos os nossos processos cognitivos, desde a percepção até as fantasias criativas. O significado da construtividade, no contexto da escrita de histórias literárias, será o tópico de meus comentários esboçados sobre vários aspectos filosóficos da historiografia literária. (SCHMIDT, 1996, p. 103)

A pesquisa histórico-literária recente revela que a investigação nesse campo se manifesta governada por determinados conceitos, tais como: “literatura”, “história”, “história da literatura”, “teoria”, “método”, entre outros. Assim, a escrita de histórias da literatura mostra-se dependente da implementação e/ou interpretação dos conceitos básicos recém-citados. Em tal perspectiva, surgem modelos diversos de histórias da literatura, em função da definição que se têm desses termos.

Outro aspecto aceito, nesse sentido, é a plena consciência da impossibilidade de considerar os dados do passado como uma imagem verdadeira e objetiva. Os “eventos” e “fatos” são necessariamente construções textuais coerentes à luz de molduras teóricas cognitivas – implícitas ou explícitas – de um observador específico, ou seja, “um sistema vivo de cognição”. (SCHMIDT, 1996, p. 104) Por conseguinte, o critério para a aceitação ou rejeição das histórias literárias não mais é a “verdade” ou a objetividade, mas sim, plausibilidade, aceitabilidade intersubjetiva e/ou interesse, relacionados com os grupos sociais que aceitam o projeto como leitura válida.

Segundo Schmidt, o aspecto mais problemático da escrita de histórias literárias reside no necessário estabelecimento de relações, isto é, a “concatenação dos dados” em uma unidade coerente (épocas, períodos, gêneros etc.). A construção das mencionadas unidades depende diretamente dos conceitos escolhidos, que possibilitam modelos de esquema histórico: “teleologia, teleonomia, inovação, mudança, continuidade e

descontinuidade, influência, contiguidade, efeito, estrutura e evolução”. (SCHMIDT, 1996, p. 104)

Em tese, caberia ao historiador da literatura elucidar de forma satisfatória os critérios que fundamentam a sua escrita. A premissa tem como principal meta a explicitação dos procedimentos e pressupostos teóricos, assim como os motivos e as intenções que estão na base da escrita de histórias da literatura. Com isso, teríamos posteriormente marcas expositivas que tornam menos opaco o exame da historiografia literária a partir dos critérios de construtividade e historicidade da mesma.

Schmidt propõe o “Estudo Empírico da Literatura (EEL)” como referencial teórico para reflexão dos problemas relacionados às histórias literárias. Assim, o conceito de Literatura é definido como um sistema social que organiza os processos literários formados pelo conjunto dos sistemas de produção, distribuição, recepção e pós-processamento de textos literários. “Um sistema literário só pode ser compreendido e explicado no contexto sistemático de (todos) os outros sistemas ativos da sociedade em certo ponto do desenvolvimento sócio-histórico”. (SCHMIDT, 1996, p. 113)

A teoria proposta por Schmidt tem como meta demonstrar os critérios de construtividade nas operações cognitivas inerentes aos historiadores, implícita ou explicitamente. O indivíduo é avaliado de acordo com suas necessidades, competências, motivos, interesses e lugar que ocupa dentro das instâncias sociais.

A teoria da comunicação desenvolvida no EEL propõe que levemos em conta não somente textos literários impressos, mas toda a série de meios de comunicação supostamente disponíveis na sociedade. “Uma história da literatura, portanto, deve analisar o sistema de mídia de uma sociedade, as posições sociopolíticas de quem dispõe de e controla o sistema e seus componentes”. (SCHMIDT, 1996, p. 125) No entanto, com o desenvolvimento da Internet no século XXI, a proposta é de difícil realização, devido ao enorme número de sites que atualmente disponibilizam textos literários.

De forma geral, a História da Literatura possui duas premissas autonômicas que fundamentam a articulação do fenômeno literário na temporalidade. Primeiro, podemos apontar a perspectiva de natureza estética, isto é, o estudo das relações dos textos entre si, suas imbricações e renovações no tempo. Os movimentos diacrônicos ou sincrônicos produzem um determinado valor literário no âmago da literatura ocidental ou nacional, caso o recorte temporal e espacial esteja nesse âmbito. O referido valor, uma vez

reconhecido, entra em contato com o enorme tecido histórico literário produzido, altera-o em diversas formas, contribuindo, assim, para a “evolução” da literatura. A segunda perspectiva investiga a relação dos textos com o seu contexto histórico, ângulo que estuda os movimentos literários no tempo e na sua interação com o leitor, com a cidade, Estado e País, enfim, as repercussões e os efeitos desencadeados a partir de um sistema literário configurado numa dada sociedade, em determinado momento histórico.

Os dois pressupostos de análise apresentados, que configuram, em linhas largas, a base da História da Literatura, mesmo que sejam autônomos, não introduzem um conflito. Ao contrário, se completam na medida em que ambos buscam depreender o fato literário em sua imanência evolutiva e na sua própria historicidade. Parece necessário registrar que um exame da experiência literária em si e no seu tempo histórico, isto é, reatar as pontas dos fios entre os aspectos intraliterários e extraliterários foi e tem sido o principal desafio da História da Literatura.

1.2 - Historiografias da poesia brasileira

Os primeiros textos fundadores da historiografia literária brasileira têm sua origem em autores europeus que, em um primeiro momento, mapeiam a literatura colonial sob a ótica de um prolongamento da literatura portuguesa na América; num segundo momento, registram a literatura brasileira, interpretando-a na condição de uma história artística independente da produção de Portugal. O nosso olhar para o passado historiográfico da lírica nacional parte do segundo momento, dado que esses intelectuais – europeus e posteriormente os brasileiros – desempenham um papel essencial na formulação dos pressupostos teóricos elaborados na escrita da história literária brasileira de uma forma geral.

A história da literatura no Brasil tem seus primeiros traços esboçados durante o primeiro quartel do século XIX. A vinda da família real portuguesa para a colônia brasileira, em 1808, desestabiliza as relações políticas que mantiveram por três séculos o Brasil subjugado à metrópole Portugal. Logo após conquistar uma independência frágil em 1822, instaura-se, aos poucos, a gênese de uma historiografia literária extremamente vinculada com a historiografia nacional, da mesma forma incipiente.

Tratava-se, então, de encontrar mecanismos capazes de legitimar a recém-implantada nação, e a literatura oferecia-se como uma boa alternativa para a consecução desse objetivo. Declarar a diferenciação da literatura produzida no Brasil em relação à produção poética da ex-metrópole foi a fórmula encontrada pelos intelectuais do país para contribuir com a tarefa de consolidação política da nação. (ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 9-10)

Nesse processo temos um período de intensa recepção da mentalidade europeia no País, sobretudo do ponto de vista cultural e ideológico. A grande travessia dos portugueses para o Brasil traz ancorado o movimento filosófico literário e artístico do Romantismo. Essa torrente que surge nos últimos anos do século XVIII e configura a marca fundamental do XIX tinha como uma de suas características centrais exaltarem as tradições culturais das nações europeias, devido à sua relação com o movimento nacionalista; por conseguinte, este passou a designar a meta a ser alcançada pelos países recém-independentes: ser nacional e possuir uma cultura própria.

Assim como ocorrera na Europa, os mencionados movimentos influenciaram também a escrita da história da literatura brasileira; logo, a “cor local”, critério frequente da produção romântica, deve ser identificada e historiada. Portanto, “pode-se então afirmar que os românticos fizeram a historiografia literária do Brasil”. (NUNES, 1998, p. 206)

1.2.1 - Os europeus historiadores

No grupo dos franceses, encontra-se um dos primeiros historiadores da lírica brasileira, o escritor Ferdinand Denis¹ (1798-1890), cuja obra *Scènes de La Nature sur lês tropiques et de leur influence sur La poésie* (1824) traduz o exótico percebido na natureza nativa como possível elemento catalisador da poesia brasileira. Essa ideia central é desenvolvida na obra posterior, intitulada *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l’histoire littéraire du Brésil* (1826). Com relação aos títulos, é possível notar que o da primeira é marcado pelo termo *La poésie*, enquanto no da segunda, aparece

¹ Existem quatro autores europeus que escreveram sobre a lírica colonial brasileira antes de Ferdinand Denis. Em 1728, Nuno Marques Pereira, *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (Quinto capítulo da obra) Entre 1741-1759, Diogo Barbosa Machado, *Biblioteca lusitana, histórica, crítica e cronológica*; em 1805, Friedrich Bouterwek, *Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit* (História da poesia e eloquência portuguesa); em 1813, Sismonde de Sismondi, *De la Littérature du Midi de l’Europe* (Sobre a literatura do meio-dia da Europa). “Ao contrário desses estrangeiros, Ferdinand Denis separa a literatura brasileira da portuguesa, cuja história, por sinal, foi o primeiro a estudar”. (NUNES, 1998, p. 209)

o vocábulo *littéraire*, o que aponta para o desenvolvimento da proposta de Denis, a qual, anteriormente, era circunscrita ao exame apenas do gênero lírico no Brasil. Na segunda obra, o autor inclui a literatura de Portugal e, por consequência, amplia o título para todos os gêneros literários. Entretanto, pode-se afirmar que a produção literária do Brasil até o século XVIII se restringe fundamentalmente ao gênero lírico, se observa notadamente poesias dramáticas, satíricas e épicas.

O autor organiza o resumo da história da literatura brasileira a partir de uma visão sumária de alguns poetas dos séculos XVII e XVIII. Inicia por Bento Teixeira Pinto, com o poema “Prosopopéia”, e Manuel Botelho de Oliveira, entre outros. O destaque poético surge com José de Santa Rita Durão e o poema épico “Caramuru”, imbuindo-o da festejada “cor local”; o mesmo critério é registrado em “O Uruguai”, de Basílio da Gama. Na continuação, Denis enfoca Tomás Antônio Gonzaga, com “Marília de Dirceu”; Cláudio Manuel da Costa, com *Obras poéticas*; e Denis da Cruz e Silva, com as *Metamorfoses do Brasil*.

Denis é o primeiro historiador a organizar o nosso passado literário como um processo artístico distinto de Portugal. O autor ainda contribui no sentido de apontar caminhos nacionalistas baseados no Indianismo e no cenário tropical para intensificar a originalidade da produção literária do Brasil. Esse paradigma irá marcar profundamente a geração romântica, uma vez que configura os rumos da literatura brasileira e de sua respectiva história.

Em 1826, um romântico português exilado na França, João Batista da Silva Leitão de Almeida Garret, escreve *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, que serve de introdução ao volume do *Parnaso lusitano*, ou *Poesias seletas dos autores portugueses antigos e modernos, ilustradas com notas*, que consistia em uma coletânea de poemas com observações críticas, organizada por José da Fonseca.

Garret, no *Bosquejo*, inicia pelo século XIII, discutindo quando se originam a língua e a poesia portuguesas, e chama a atenção para a lírica brasileira do século XVIII, o “Caramuru”, de Durão, os sonetos de Claudio Manuel da Costa, a coletânea das liras de Tomás Antonio Gonzaga, “Marília de Dirceu”, e “O Uruguai”, de Basílio da Gama.

O Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa ocupa as páginas VII a LXXVII do primeiro volume, após as quais segue a coletânea. Os tomos estão divididos conforme os gêneros literários, sendo o primeiro

dedicado à poesia épica; o segundo, aos poemas descritivos e didáticos bucólicos e herói-cômicos; o terceiro, aos epigramáticos e líricos; o quarto, também à poesia lírica, destacando-se os sonetos, os epigramas, as odes, os ditirambos e as elegias; o quinto, à poesia dramática (tragédia e comédia). No último tomo, dos satíricos, aparece *O hissope*, poema herói-cômico de Antonio Dinis da Cruz e Silva. (ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 23)

No *Bosquejo*, Almeida Garret ainda marca o mesmo caminho ilustrado por Denis, isto é, a promoção das ideias nacionalistas que estavam em estado latente na Literatura. Ambos os autores estrangeiros influenciam de forma significativa o pensamento intelectual brasileiro, principalmente quando estabelecem as trajetórias – baseadas nos critérios românticos – que a Literatura e, conseqüentemente sua organização histórica, deve priorizar a fim de tornar a produção literária plenamente nacional.

Alguns anos depois da publicação dos escritos de Denis e Garret, o alemão Schlichthorst publica, em 1829, *Rio de Janeiro wie es ist* (O Rio de Janeiro como é). O trabalho é resultado da estada de dois anos que o estrangeiro experimentou no Brasil por consequência do contingente europeu de colonos e soldados contratados pelo imperador D. Pedro. O último capítulo da obra de Schlichthorst é dedicado à poesia brasileira. Com uma abordagem sociológica, o autor mantém o texto na mesma perspectiva romântica das linhas esboçadas por Denis. A organização histórica, canônica e crítica

[...] entre os literatos, começa por Santa Rita Durão, com *Caramuru*, reconhece a consagração do poema na Europa e enuncia seus méritos: o aproveitamento do ambiente e o contraste entre o modo de pensar dos descobridores em confronto com o dos aborígenes. Do poeta Dias da Cruz destaca um poema de suas *Metamorfozes Brasileiras*, que tematiza um episódio de amor entre dois indígenas. Análise mais atenta dispensa a *O Uruguai*, de Basílio da Gama, norteando-a pelo fato histórico que constitui o cerne do texto. Cláudio Manuel da Costa, outro poeta anotado, é identificado e apresentado como irmão de Gonzaga. A breve referência sobre ele aponta a influência italiana de suas composições, embora julgue seus sentimentos, descrições e imagens como nacionais. Ao situar Gonzaga, Schlichthorst refere-se a ele como Gonzaga da Costa, ressaltando a sua popularidade como escritor. Dono de uma linguagem melodiosa e criador de versos harmoniosos próprios para o canto, Gonzaga possui “qualidades sem as quais nenhum poeta brasileiro poderá ter êxito”. (MOREIRA, 1991, p. 41-42)

A abordagem europeia das histórias da literatura brasileira de Denis, Garret e Schlichthorst faz com que as mesmas se imbricam em muitos aspectos. Conforme vimos,

os autores estimulam a emancipação da prática literária original e direcionam os rumos para desenvolver essa autenticidade. Já que o Romantismo é o padrão estético predominante na época, os critérios artísticos dialogam em consonância com o painel político pós-independência e o campo literário passa a transmitir esses ideais subjacentes no texto. Desse modo, recorre-se constantemente à natureza exótica, critério nacional preferível entre tais autores, no sentido de orientar e organizar o passado e o presente literário do período.

1.2.2 - Os brasileiros precursores

Seguindo os caminhos arquitetados pelo historicismo e pelo Romantismo, ambos manifestados pelos historiadores europeus, os brasileiros iniciam um conjunto de etapas que visam a organizar o patrimônio nacional literário. O trabalho tinha a missão de configurar uma história da literatura que revelasse o percurso intelectual artístico em uma sequência temporal na direção de sua plena autonomia. Por conseguinte, antes de aparecer uma história da poesia brasileira, primeiramente temos uma fase de produção dos parnasos, bosquejos e florilégios, como antologias poéticas de textos conhecidos ou inéditos.

O primeiro brasileiro a propor uma antologia histórica da poesia nacional foi Januário da Cunha Barbosa. Entre 1829 e 1830, o autor publica o *Parnaso brasileiro*, ou *Coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil tanto inéditas, como já impressas*, notadamente inspirado pelo *Parnaso lusitano*, de Almeida Garret; no entanto, sem a mesma qualidade. A obra de Barbosa é desorganizada, “a repetição de nomes em momentos distintos da antologia e a inclusão posterior das biografias levam a supor que Januário publicou os textos e os dados à medida que os obtinha”, assim como “nem todos os autores dos poemas estão identificados”. (ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 80) O trabalho de Januário não chega a ser sequer um esboço histórico da lírica brasileira; trata-se tão somente de uma precária coletânea de divulgação dos poemas nacionais.

Natural do Rio de Janeiro, Joaquim Norberto de Sousa Silva publica, em 1841, *Modulações poéticas*, cuja introdução, *Bosquejo da história da poesia brasileira*, torna-se uma das maiores contribuições intelectuais para o desenvolvimento da história da literatura brasileira. O pesquisador “apresentou argumentos e teses comprobatórias para a discussão da autonomia literária brasileira, firmando-se como precursor na escrita da história da

literatura nacional”. (ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 92) O autor preparou e editou numerosos textos literários do período colonial e de seus contemporâneos, tanto que Sílvio Romero recorreu constantemente às publicações de Norberto na escrita da *História da literatura brasileira* (1888). Segundo Miranda,

O papel que coube a Joaquim Norberto de Sousa Silva, no processo de nomeação e identificação da literatura brasileira, foi o de ter visto com clareza e avaliado com alto grau de sensibilidade o objeto de que se tratava. No *Bosquejo da história da poesia brasileira*, o autor apresenta, no grau máximo de acuidade possível para o seu tempo e para o estágio em que se encontravam as pesquisas, uma visão completa do objeto. Não é por acaso que seu trabalho traz a epígrafe de Horácio (Ep: 1, 1, 32): Est quadam prodire tenus, si non datur ultra. Avançar até certo ponto, se não há como ir além. (MIRANDA, 1997, p. 12-13)

Sousa Silva foi o primeiro a propor uma divisão plausível em seis períodos da história literária brasileira. O que irá se refletir em *O Brasil Literário*, de Ferdinand Wolf, que adota, com pequenas alterações, a divisão periodológica da literatura nacional proposta pelo intelectual do *Bosquejo*.

No *Bosquejo* de Sousa Silva, a organização periódica e canônica da lírica se inicia com o capítulo “Desde o descobrimento do Brasil até fins do século XVII”, onde aparecem as produções poéticas dos habitantes do continente, época de Bento Teixeira, Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira, Bernardo Vieira Ravasco e João Mendes da Silva, pai de Antônio José da Silva. No próximo, “Do começo até meado do século XVIII”, surge a “Academia Brasílica dos Esquecidos”, com diversos poetas e escritores; no seguinte, “Do meado até fins do século XVIII”, traz a época em que se destacam os inconfidentes Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Silva Alvarenga, entre outros.

Seguindo a periodização proposta, temos o capítulo “Do começo do século XIX até a proclamação da independência”, com os poetas: Tenreiro Aranha, Francisco de Melo Franco, João Batista da Fonseca, Sousa Caldas e Frei Francisco de São Carlos. Os dois últimos causaram a ruptura dos códigos inspirados na mitologia pagã, pois na época foram considerados iniciadores da poesia de inspiração cristã na literatura do Brasil. Foram “poetas que alteraram os rumos do processo evolutivo no sentido em que se desenvolveria mais tarde a reforma romântica da poesia”. (MIRANDA, 1997, p. 13)

Os dois últimos capítulos são intitulados “Desde a proclamação da independência nacional até a reforma da poesia”, com diversos poetas, entre eles José Bonifácio de

Andrada e Silva, José da Natividade Saldanha, José Elói Ottoni, Januário da Cunha Barbosa e o Gonçalves de Magalhães do primeiro livro; e em “Da reforma da poesia”, temos Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre, Manuel Odorico Mendes, entre outros.

Em 1843, surge o primeiro volume do *Parnaso Brasileiro*, ou *Seleção de poesia dos melhores poetas brasileiros desde o descobrimento do Brasil*, de João Manuel Pereira da Silva. A obra dedica-se à poesia dos séculos XVI, XVII e XVIII, constituindo a parte quatro da série Biblioteca dos Poetas Clássicos da Língua Portuguesa, editada por Eduardo e Henrique Laenmert. O segundo volume, lançado em 1848, é o sétimo tomo da série mencionada e dedica-se à poesia do século XIX.

O *Parnaso* recebe críticas intensas por parte de Santiago Nunes Ribeiro, sob o argumento de que, se compararmos com a seleção de Januário Cunha Barbosa, não são observadas muitas melhorias. (ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 148-149) No entanto, a coletânea é precedida de “Uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira”, entrada que constitui um texto histórico mais completo do que a *introdução* da antologia de Cunha Barbosa.

No ano de 1844, Joaquim Norberto de Sousa Silva publica, em parceria com Carlos Emílio Adet, *Mosaico poético*, cujo subtítulo indica tratar-se de *poesias brasileiras antigas e modernas, raras e inéditas, acompanhadas de notas, notícias biográficas e críticas, e de uma introdução sobre a literatura nacional*. Além da antologia e da introdução sobre a literatura nacional, o livro tem um prefácio de autoria dos dois organizadores.

Francisco Adolfo de Varnhagen publica, em 1850, *Florilégio da poesia brasileira ou Coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos*. O interesse do autor pela literatura brasileira já era impresso em 1845, na obra *Épicos brasileiros*, volume que reúne as epopeias de Basílio da Gama, “O Uruguai”, de 1769, e de Santa Rita Durão, “Caramuru”, de 1871. O *Florilégio* contém as biografias de muitos poetas, tudo precedido de um *Ensaio histórico sobre as letras no Brasil*. Para Nunes, a importância do *Ensaio histórico* reside no olhar global de autores e obras dos séculos XVII e XVIII, “como elementos de uma só atividade literária, datada pelos fatos militares, políticos e econômicos com os quais está relacionada, e que é ilustrativa do desenvolvimento da vida intelectual brasileira”. (NUNES, 1998, p. 219)

Em 1859, Antônio Joaquim de Macedo Soares lança as *Harmonias brasileiras*, em que apresenta uma coletânea de poemas organizada por assunto: “Harmonias íntimas”, “Harmonias selvagens”, “Harmonias históricas”, “Harmonias sertanejas”, “Harmonias africanas” e “Harmonias indianas”. Quintino Antônio Ferreira de Sousa, conhecido como Quintino Bocaiúva, em 1859, abriu a coleção *Lírica nacional*, antologia de poemas de autores contemporâneos, acompanhada do prefácio do compilador e do *Estudo sobre a nacionalidade da literatura*, de Adadus Calpe, pseudônimo de Antônio Deodoro de Pascual.

Temos por último, nessa trajetória dos parnasos, bosquejos e florilégios, o *Meandro poético, coordenado e enriquecido com esboços biográficos e numerosas notas históricas, mitológicas e geográficas pelo cônego Doutor J. C. Fernandes Pinheiro*, impresso em 1864. A obra é destinada ao ensino nos colégios e inclui biografia e poemas de catorze autores da literatura brasileira.

Nesse panorama retrospectivo das principais tentativas novecentistas de produção de uma história da literatura brasileira ou, no caso presente, de uma história da poesia nacional, o esforço mais significativo é o *Bosquejo da história da poesia brasileira*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva. Embora o texto seja de caráter introdutório e com uma abordagem um tanto extraliterária, o autor acaba por fornecer um esboço da moldura básica – biografia, crítica narrativa juntamente com trechos dos poemas –, que se observa nas escritas posteriores de histórias da poesia brasileira.

1.2.3 - Historiadores da lírica nacional

Passadas pouco mais de oito décadas, em 1946, sob o título de *Apresentação da poesia brasileira*: seguida de uma antologia de poetas brasileiros, Manuel Bandeira produz uma elementar história da poesia brasileira. A obra possui os critérios centrais que configuram uma história da literatura propriamente dita, isto é, integridade narrativa, reconstituição dos períodos estéticos, exame das obras escolhidas e um esquema temporal no qual um narrador nos conta o percurso da lírica nacional.

Bandeira era intelectual, autodidata, crítico literário, tradutor, historiador da literatura e poeta bastante conhecido em função do movimento modernista brasileiro. No campo historiográfico-literário, o autor produziu duas obras significativas: a primeira em

1940, *Noções de história das literaturas*, em que nos apresenta uma história da literatura ocidental desde a Antiguidade; a segunda, que nos interessa especificamente, já mencionada, a *Apresentação da poesia brasileira*: seguida de uma antologia de poetas brasileiros. A obra é composta por duas partes distintas: a primeira apresenta uma história da poesia nacional; a segunda, uma antologia organizada de forma cronológica dos melhores poemas brasileiros, segundo Manuel Bandeira.

Apesar de Bandeira ter o mérito da elaboração desse trabalho histórico, de fundamental importância para os estudos historiográficos da literatura de um modo geral, observando-o atentamente com o olhar atual, sem ser anacrônico, é claro, a obra apresenta uma série de problemas. A *Apresentação da poesia brasileira* privilegia a vida dos poetas em detrimento dos poemas em si ou da sua composição, tanto que o título poderia ter sido “*Apresentação dos poetas brasileiros*”. O ângulo biográfico, portanto, assume o eixo condutor da narrativa do historiador e os poemas são examinados numa perspectiva de conteúdo temático da vida do autor e/ou suas relações psicossociais históricas. O esquema “vida e obra” fica evidente na narrativa: Bandeira não aprofunda muito a análise da forma e do estilo dos períodos estéticos, apenas mencionando – em determinadas partes – as características básicas.

A periodização da APB (*Apresentação da poesia brasileira*) tem os títulos organizados em perspectiva intraliterária; em outras palavras, os títulos são pensados conforme aspectos estéticos literários, em detrimento dos políticos e sociais. Temos, assim, apresentados os seguintes períodos: “Gongorizantes e Arcades”, “Românticos, Parnasianos e Modernistas”. Todavia, os referidos períodos poéticos não são esclarecidos conceitualmente de forma oportuna; a descrição é insuficiente para o leitor: o historiador inicia geralmente pela biografia dos poetas, com exceção do capítulo “Parnasianos”, no qual aparecem alguns apontamentos sobre a forma e o conteúdo característicos desse período estético. Os autores dos poemas são organizados de forma cronológica, com indicação de datas de nascimento e morte.

O trabalho de Bandeira dialoga bastante com as histórias da literatura passadas, em especial com as de José Veríssimo e Sílvio Romero. Isso comprova a hipótese de que as histórias da literatura são escritas através de histórias literárias do passado. Um aspecto interessante é que autor se coloca na sua APB como um dos poetas do percurso

pesquisado. O poeta aparece na menção dos nomes de autores anteriores do movimento modernista. (BANDEIRA, 1997, p. 123)

Em 1967, Péricles Eugênio da Silva Ramos, também poeta, tradutor, ensaísta, crítico literário e professor, publica uma história da poesia brasileira, cujo título é *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. A obra é composta por um conjunto de ensaios críticos publicados em jornais paulistas, notadamente no “Suplemento Literário” de *O Estado de São Paulo*. Além disso, Péricles Ramos incluiu um conjunto de textos substanciais tratando dos grandes movimentos que desenvolveram nossas letras: o Barroco, o Neoclacissismo e o Arcadismo, o Romantismo, o Parnasianismo, o Simbolismo e o Modernismo. Dessa maneira, o autor organizou de modo cronológico uma obra histórica sobre a poesia brasileira, tanto para leitores acadêmicos e/ou familiarizados, como para iniciantes nos estudos do tópico em questão.

Alguns anos depois, em 1979, Péricles Ramos lança uma edição atualizada e revisada da obra *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. Na nova configuração, o autor incluiu os ensaios “A harpa gemedora”, “Correntes Anti-Românticas”, “Nós livro inaugural, Cassiano Ricardo”. O novo livro é composto por 28 capítulos, dividido entre os estudos dos períodos estéticos e a análise de poetas específicos. A obra segue uma linha de estudo integralmente intraliterária; a biografia ocupa um espaço mínimo, os conceitos literários que permeiam a narrativa são explicados de forma consistente. Concluindo, o livro DBM (*Do Barroco ao Modernismo*) possui um perfil acadêmico, erudito, enfim, trata-se de uma obra fundamental para a compreensão histórica da poesia brasileira.

Existem ainda algumas obras menos circuladas no ambiente universitário, e no público de um modo geral, que também abordam a poesia nacional. São livros raros, logo, pela falta de recursos, não consegui acesso a estas obras menos editadas e publicadas, são elas: *Evolução do lirismo brasileiro*, de Sílvio Romero; *História e crítica da poesia brasileira*, de Edson Lins; *Evolução da poesia brasileira*, de Agripino Grieco; e por último, *Evolução da poesia brasileira*, de Mário Faustino. Portanto, a escolha das obras de Manuel Bandeira, Péricles Ramos e Alexei Bueno se justifica pela sua maior circulação, recepção e repercussão que esses livros tiveram no âmbito da academia e no cenário dos estudos da poesia brasileira.

2 – UMA HISTÓRIA DA POESIA BRASILEIRA: O PREFÁCIO E DA LÍRICA COLONIAL ATÉ O ROMANTISMO

O título *Uma história da poesia brasileira*, da obra de Alexei Bueno, imediatamente nos chama atenção. Em meu entender, o referido título contempla duas premissas importantes no que tange às histórias literárias e à história de um modo geral. Primeiro, a palavra *Uma* demonstra clara consciência do autor de que o processo de elaboração dos critérios subjacentes na escrita das histórias da literatura é sempre seletivo, e “ser a narrativa do passado seletiva e lacunar não significa que seja falsa, porque se admitimos isso, o único relato fiel do passado seria o próprio passado, e não o veríamos como história”. (PERKINS, 1999 p. 9) Segundo, porque a palavra *poesia* revela que a reconstituição histórica tem como protagonista um gênero literário específico: a lírica brasileira.

Através do título, é possível depreender que Bueno não se mostra pretensioso em seu projeto de historiar a poesia nacional. Além disso, expressa que o autor é consciente da possibilidade de que outros historiadores possam também escrever a história da poesia brasileira a partir de outras lentes possíveis. Certamente, o título em foco revela-se inovador no âmbito da produção historiográfica literária brasileira, uma vez que demonstra implicitamente a conquista teórica, por parte do autor, de que o conhecimento acerca do passado é sempre revisitado pelo momento presente do historiador. Desse modo, o passado pode ser constantemente reconstruído, na medida em que o autor elenca diferentes possibilidades interpretativas a partir dos mesmos dados.

Ao observarmos atentamente a escrita da história atual, constata-se que o modelo de título adotado por Alexei Bueno não é de todo original, uma vez que tal recurso está presente em diversas produções históricas contemporâneas, por exemplo: *Uma história dos povos árabes* (2006), de Albert Habib Hourani, *Brasil: uma história* (2010), de Eduardo Bueno, *Uma história concisa da matemática no Brasil* (2008), de Ubiratan D’Ambrosio, *Uma nova história da filosofia ocidental* (2009), de Anthony Kenny, *Uma breve história do Brasil* (2010), de Mary Del Priore, entre outros. Escrever uma das histórias citadas é, sem dúvida, estabelecer relação com o tempo e, conforme os títulos evidenciam, essa relação não é nem a primeira, nem a última e nem tampouco a única possível.

2.1 - O prefácio: os critérios de construtividade

Em tese, a apresentação de um prefácio – ou introdução – na escrita das histórias literárias proporciona uma melhor organização e compreensão para a leitura das mesmas. Além disso, tal exigência consiste em trazer para a produção histórica, seja ela literária ou não, critérios que demarquem a natureza científica da escrita dos historiadores, isto é, a anunciação do pensamento que está subjacente à superfície textual. Uma introdução torna-se eficiente na medida em que o leitor tem clareza dos conceitos que orientam a arbitrariedade do pesquisador-autor; assim, o trabalho histórico do autor em questão torna-se plausível ao dirigir um olhar justificado para o passado. Conforme aponta Tynianov, “o ponto de vista adotado determina o tipo de estudo histórico”. (TYNIANOV, 1973 p. 106)

No âmbito das histórias literárias brasileiras, algumas contemplam uma introdução hábil e outras nem tanto; outras ainda sequer a registram. Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1957), escreve uma introdução teórica intitulada “Literatura como sistema”, em que fundamenta sua perspectiva para narrar o amplo passado literário. Já na obra de Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira* (1970), verifica-se o contrário: o pesquisador inicia com a “Situação colonial”, deixando para o leitor a tarefa de identificar – ou não – o pensamento teórico e os conceitos que permeiam a narrativa histórica em análise.

Embora a introdução seja um aspecto pertinente para a escrita da história, a grande maioria das obras é destituída desse componente. A título de exemplo, basta lembrarmos da famosa obra alemã *História social da arte e da literatura* (1950), de Arnold Hauser, que já inicia com o capítulo “Os tempos pré-históricos”, ou seja, sem uma introdução elucidativa.

Decerto que, anteriormente, as introduções não eram consideradas fundamentais devido à existência de um consenso geral entre os historiadores, de que as narrativas históricas revelavam a “verdade”; o autor nunca tinha sido colocado como réu teórico, pois os fatos descritos eram, em tese, o que realmente havia acontecido. Atualmente, com a crise epistemológica da História, sabe-se que a “verdade” permanece mais no horizonte do que no solo por onde caminha o historiador. Portanto, a aparente neutralidade e a objetividade do relato não fundamentam mais a propedêutica teórica dos historiadores.

No caso das histórias da poesia brasileira, tanto a *Apresentação da poesia brasileira* (1946), de Manuel Bandeira, quanto *Do barroco ao modernismo* (1979), de Péricles Ramos, não apresentam introdução ou prefácio. A história da poesia de Bandeira começa pelos “Gongorizantes e Arcades”, ou seja, o autor se debruça imediatamente nos poetas e na lírica dos períodos aludidos no título; a de Péricles Ramos inicia-se pela “Poesia barroca”, promovendo uma reflexão erudita acerca dos conceitos estéticos do tempo em análise. Em síntese, ambas não esclarecem os critérios que estão por trás de suas respectivas propostas narrativas.

Veremos, em *Uma história da poesia brasileira*, como Alexei Bueno explora a possibilidade de elucidar os critérios de construtividade; em outras palavras, os princípios de inteligibilidade eleitos para compor o modelo narrativo de compreensão da poesia nacional durante seus cinco séculos de expressão. Conforme explica Schmidt, a investigação nas histórias da literatura começa pelo exame dos conceitos que o historiador atribui à “História”, à “Literatura” e à “História da Literatura”. (SCHMIDT, 1996, p. 103) No caso tratado, os conceitos de “Poesia”, “História” e “História da Poesia”.

Alexei Bueno, no prefácio de UHPB (*Uma história da poesia brasileira*), inicia por estabelecer uma reflexão sobre os possíveis significados que envolvem o termo “poesia”. Segundo o historiador, existem apenas duas definições, no limitado de toda definição, que explicam o fenômeno lírico. “Diz a primeira: a poesia é uma indecisão entre um som e um sentido”; e “a segunda: a poesia é a arte de dizer com as palavras o que apenas as palavras não podem dizer”. (BUENO, 2007, p. 9) O autor reafirma a primeira definição através do verso *vástago de um concepto y de um sonido* extraído de um poema em homenagem a Brahms, da obra *La moneda de hierro*, lançada em 1976, de Jorge Luis Borges.

O que chama atenção no conceito de *poesia* adotado por Alexei Bueno é de fato a sua primeira definição, que alega: “a poesia é uma indecisão entre um som e um sentido”. Por meio dessa afirmação é possível depreender que o autor vincula a poesia à sonoridade, ou seja, à música. Desse modo, o som produzido pela poesia, para o narrador, é pertinente para a qualidade poética da mesma; logo, o critério sonoro influenciará o cânone estabelecido pelo historiador.

Em relação à segunda definição, Bueno registra que

[...] descreve, com perfeição, esse algo de milagroso que alcança toda alta poesia, toda a obra de arte verbal plenamente realizada, onde, lançando

mão desse material de banalíssimo uso diário, vulgarizado em todos os instantes da nossa vida, que é a palavra, algo se constrói que não nasce dela, apenas dela se utiliza, e a transcende largamente. (BUENO, 2007, p.9)

Com as definições citadas, depreende-se que o autor opera o pensamento, em certas passagens, numa perspectiva analítica associada ao estudo intraliterário da poesia. O ponto de vista adotado remete a uma fundamentação de base teórica fornecida, sobretudo, pelos formalistas russos e pelo *New Criticism*. No entanto, Bueno revela-se destituído do fio inegável das mesmas. O historiador utiliza a expressão “alta poesia” para marcar a qualidade de algum determinado poema – recitado ou escrito – que se vale da palavra para promover “algo milagroso”, construído a partir dela, mas que a transcende. Percebe-se que a tentativa de conceituação gera mais aporias do que conhecimento literário. Afinal, o que é “esse algo milagroso?” O que “se constrói que não nasce dela?” E o que é que “a transcende largamente?” Todas representam questões que permanecem.

Na melhor das hipóteses, podemos ler tal definição de poesia tomando como referência as reflexões linguísticas dos formalistas: segundo eles, a principal singularidade examinada na poesia é a manifestação de uma linguagem “desautomatizada”, isto é, o oposto da linguagem comum diária, “automatizada”. Essa propriedade produz um “estranhamento”, que se desdobra no prazer estético sentido pelo leitor.

Contudo, as expressões “algo de milagroso” e “arte verbal plenamente realizada” colocam a poesia numa condição de autoridade mística absoluta, impassível diante de explicações racionais suficientes sobre sua manifestação. Do ponto de vista filosófico, a tese de Octavio Paz de que poesia é revelação, ou seja, uma espécie de conhecimento inerente que revela nossa condição de sermos humanos, parece-me uma definição mais plausível, em contraste com as duas definições parciais, fornecidas por Bueno. (PAZ, 1982, p. 187)

Alexei Bueno, na condição de poeta – e assim como os vários poetas anteriores –, insere-se na tradição de refletir sobre os fenômenos que a poesia suscita. Todavia, nem todos os escritores são suficientemente esclarecidos para construir uma reflexão plausível sobre sua condição artística e/ou sobre a arte poética.

O crítico literário francês Gérard Genett, na obra *Introdução ao arquitexto*, promove uma interessante pesquisa sobre a subversão interpretativa construída pelos autores que buscavam nos textos clássicos da Antiguidade, uma possível definição do

gênero lírico, algo que não existia. Aliando-se à mesma problemática, o tradutor, filósofo e crítico literário Charles Batteux, no século XVIII, ou seja, no alvorecer do Romantismo, vinculou o gênero lírico à expressão de sentimentos e ao extravaso das emoções. (GENETT, 1990, p. 47) O individualismo, uma das características basilares do Romantismo, atribuiu à poesia um caráter extremamente subjetivo, o que faz, em geral, a lírica ser associada à subjetividade e às emoções, e, em certas ocasiões, ocorre o equívoco interpretativo do “eu” do poeta com o “eu lírico”. Entretanto, a poesia não se reduz apenas ao conceito romântico: o crítico literário brasileiro José Guilherme Merquior, no livro *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*, registra que “a razão existe na poesia e regula tanto o sentimento quanto a fantasia, que no verdadeiro poema não lhe são de nenhum modo opostos”. (MERQUIOR, 1996 p. 191)

Seguindo, no prefácio, o autor afirma que “a leitura aprofundada da poesia exige, do leitor, uma sensibilidade incomum” (BUENO, 2007, p.9) O historiador pensa o critério de sensibilidade “rara” a partir de seus detentores – possivelmente a considere em si –, dando a entender que tais leitores constituem uma classe superior, dotados de um talento singular. Evidentemente não precisamos de extensas digressões para atestar que o referido argumento, pouco esclarecedor e de feição excludente, é refutável em vários sentidos. Apenas seria plausível se tivéssemos uma sociedade igualitária em termos de acesso aos recursos educativos. Porém, nem todos aprendem a ler de forma eficiente, assim como nem todos são apresentados ao universo da arte de forma regular.

A assertiva segue em direção à crítica literária, pois, segundo o autor, tal capacidade – a sensibilidade incomum – não é característica geral e numerosos críticos são destituídos dela. Sendo assim, para Alexei Bueno,

A primeira exigência de toda crítica séria é a limitação ao mínimo das idiosincrasias pessoais, já que a sua eliminação é impossível. A grande poesia, no entanto, é uma evidência escandalosa, como a má poesia também. Pode haver ciência literária, sobretudo no sentido etimológico da palavra, para análises sociais da gênese de fenômenos literários, para a fixação de textos, para a ecdótica e a filologia. **Para a apreensão estética da poesia, como obra de arte, que é o que ela é, não.** [...] Tudo, em arte, no limite das possibilidades, é **compreensão impressionista.** (BUENO, 2007, p.10-11, Grifos meus)

Historicamente, a controvérsia sobre a leitura obteve períodos de intensas querelas: basta relembramos o papel da crítica literária entre impressionistas e positivistas no final

do século XIX. A crítica científica, representada por Brunetière, e depois a histórica, defendida por Lanson, travaram uma disputa com a crítica impressionista dos periódicos, sobretudo os produzidos por Anatole France. (COMPAGNON, 2001, p.139-140) Esse debate é permanente, pois a condição da arte permite a experiência de um exame tanto objetivo como subjetivo. O problema se inaugura quando uma dessas possibilidades tenta anular a outra, conforme fica evidente na citação anterior.

A crítica literária é executável através das diversas correntes da Teoria da Literatura; nesse contexto, o mínimo de idiossincrasias é o distanciamento necessário para um exame que forneça uma apresentação objetiva do poema a partir de suas condições intrínsecas. Entretanto, Bueno afirma posteriormente que não há ciência literária para a “apreensão estética da poesia, como obra de arte, que é o que ela é”; segundo ele, o impressionismo constitui a pedra angular de entendimento sobre a arte. Evitar as idiossincrasias na crítica, mas realizar a leitura pelo impressionismo: a escrita de Alexei Bueno parece gerar um paradoxo discursivo.

Desde Aristóteles existe uma teoria da recepção, basta lembrarmos sua tenacidade na questão do efeito catártico que as tragédias deveriam proporcionar ao público. De lá para cá, surgiram diversas abordagens teóricas que revalorizaram o fenômeno da leitura; os formalistas russos criaram o conceito de “estranhamento” e “literariedade”, relativos ao texto. O *New Criticism* definiu a obra como sistema orgânico autossuficiente, sendo conveniente dedicar-lhe uma leitura fechada (*close reading*), com vistas à exegese exata dos poemas. Há ainda a Estética da Recepção, a teoria do Leitor Implícito, a Hermenêutica Fenomenológica, a *Reader-Response Theory*, entre outras. Enfim, todas abordagens teóricas que buscam pensar a relação estabelecida entre o leitor e o texto, sob os múltiplos ângulos e possibilidades de recepção. Não obstante, a consignação de Bueno sobre a ausência de uma teoria para a apreensão estética da poesia, conforme vimos acima é, evidentemente, um equívoco.

O objetivo de UHPB é “justamente traçar uma linha histórica da poesia brasileira com o mínimo de idiossincrasias, e com uma visão aguda de cada autor dentro de sua própria visão de mundo, sua época e estilo”. (BUENO, 2007, p. 11) A “época e estilo” apontam para a elaboração de uma “noção de história” baseada no estudo intrínseco da poesia. Para o autor, a concepção de história calcada na “ideologia do progresso”, que invadiu o Ocidente a partir da Era Industrial, originou desastrosas críticas no mundo

artístico, pois transformou as obras de arte em produtos seriais, sob a concepção de que o último seria sempre melhor que o antecessor, além de transformá-las em mercadorias para consumo imediato. Porém, “a questão é que um poema, uma sinfonia, uma pintura, uma igreja, não são celulares ou geladeiras, cada vez mais rapidamente atropeladas por seus congêneres da “última geração””. (BUENO, 2007, p. 11)

Em tempos de apagamento do passado e de experimentação do eterno novo, do agora, a revisão se torna fundamental contra a tábula rasa das experiências artísticas. O que Bueno busca é essencialmente superar essa concepção evolucionista e, a partir daí, reconstituir o fenômeno literário da poesia em sua historicidade. Na escrita de histórias literárias brasileiras anteriores, é presente a ideia de que existe uma constante na evolução literária desde a época colonial, a progressiva busca pela identidade nacional fundamentava o discurso sobre o passado da nossa literatura.

A composição da história sempre engendra o discurso mediante uma concepção de tempo ou concepções de tempo num mesmo texto, do mesmo modo que a própria relação entre a história e o tempo é, também, inerentemente uma construção histórica. Existem diferentes formas de significar e representar o tempo na nossa cultura, mas a perspectiva linear é a mais usual, isto é, a de que as coisas se sucedem e nunca mais retornam; impera, de fato, portanto, a percepção contemporânea que temos sobre o tempo. Todavia, para romper com a “ideologia do progresso” dentro dessa “linha histórica” da poesia, Bueno propõe em termos de estética, a “ideia de um tempo cíclico, um eterno retorno entre o apogeu e a decadência, entre a idade de ouro e a de ferro, que de fato rege a movimentação circular da expressão artística”. (BUENO, 2007, p. 11)

O tempo cíclico ou circular é representado geralmente pela serpente que engole a própria cauda; é considerado um tempo mítico, sagrado, o tempo dos deuses, distinto do tempo laico finito, que é dos humanos. Na Antiguidade, a criação da teoria dos ciclos foi atribuída a Heráclito; para ele, o mundo vive uma alternância de fases de criação (gênesis) e de desintegração (ekpûrosis). (LE GOFF, 2006, p. 296) A arte, na perspectiva de Bueno, é colocada nessa condição imortal; o tempo da poesia pertence ao eterno retorno, o que não deixa de ser plausível numa cultura que valoriza a memória artística. Adiante, Bueno reforça o olhar direcionado para a estética no tempo, ao afirmar que

A rigor, todo o ritmo da história da arte segue um movimento pendular entre uma tendência mais racional, mais contida, mais fria, e outra de

maior desbordamento, de excesso, de utilização do irracional, ou seja, todas as formas de classicismo de um lado, do outro o Barroco, o Romantismo, o Surrealismo, e assim por diante. (BUENO, 2007, p. 11)

Essa ideia do movimento pendular da arte no tempo remonta às reflexões de Nietzsche, em *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo* (1886). O pensador alemão, nessa obra, interpreta a cultura clássica grega como um embate de impulsos: por um lado temos o dionisíaco, remetendo ao deus do vinho e representando a exarcebação dos sentidos, a desmedida das ações; por outro, temos o apolíneo, expressando a perfeição, a medida exata das formas e das ações baseadas no “logos”. Podemos inferir, que, para Alexei Bueno, Apolo e Dionísio constituem dois elementos caracterizadores do movimento de arte, no qual um prevalece sobre o outro em alternância de períodos. A grosso modo, a medida e a desmedida acompanham a trajetória histórica dos humanos; se observarmos atentamente, a escrita da História legitima tal interpretação: por exemplo, os períodos Iluminista (Apolo) e Segunda Guerra Mundial (Dionísio).

Na sequência, Bueno discute acerca da perenidade e da posteridade das obras, ao criticar que o pensamento brasileiro, no que tange à arte, descreve um possível “envelhecimento” da mesma. Segundo o autor, “toda obra de arte, quando plenamente realizada, vive num presente ubíquo, que é o tempo da grande arte”. (BUENO, 2007, p. 11) A afirmativa inaugura alguns problemas, uma vez que a arte, ou a ideia de arte, não é um ser eterno e imutável. Cada época constrói para si um conceito de arte; desse modo, um poema, num determinado período histórico, pode ser considerado uma obra de arte; entretanto, anos ou mesmo séculos depois, pode deixar de sê-lo. Na medida em que os tempos mudam, os valores também são alterados. Existe uma quantidade enorme de fatores para estabelecer os critérios subjetivos ou objetivos do que pode vir a ser uma arte “plenamente realizada”. Bueno parte de uma concepção idealista de arte, numa perspectiva de juízos de valores estéticos atemporais, o que, de fato, indubitavelmente não existe.

O problema do Brasil, no campo teórico, é a rapidez com que se esgota aquilo que ainda não se desenvolveu para além dos ornamentos da reflexão. Nesse sentido, o argumento de Bueno é plausível, ao decretar que o pensamento crítico no Brasil carece de intelectualidade, sobretudo no âmbito da exegese literária acadêmica e na produção poética das vanguardas da década de 50, que

sempre precisou cercar-se de expressões ditas científicas, ou seja, jargão de laboratório, para se sentir segura. Uma das mais curiosas é a “poesia de invenção”, da qual foram feitas mesmo algumas antologias, e onde a palavra é sempre utilizada num sentido sectário e restritivo [...]. (BUENO, 2007, p. 12)

Conforme Bueno, “a popularização desses conceitos de superação cronológica em estética, no Brasil” (2007, p. 12) é o que se pretende evitar nesta narrativa histórica da poesia nacional. Para o historiador, a crítica brasileira sempre se revestiu de roupas da moda; por consequência, vive o eterno recomeço sincrônico do descobrimento da teoria, porém, sem a devida profundidade. A mesma ideia encontra-se em Alfredo Bosi, no ensaio “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, no qual afirma que na

[...] universidade, porém, o prestante manual de René Wellek e Austin Warren, *Teoria da literatura*, que incorporava conceitos do *new criticism* e dos formalistas, era lido, àquela altura, de maneira rasa e didática sem que se discutissem a fundo as implicações lógicas das suas propostas. De resto, na academia nacional nunca houve uma firme tradição de estudos de teoria do conhecimento que, nos Estados Unidos e na Inglaterra, sempre alimentaram as polêmicas entre racionalistas e empiristas. (BOSI, 2007, p. 10)

Nas histórias da literatura brasileira, é comum observarmos dois modelos narrativos: o primeiro, de perfil estético, poderíamos dizer também formalista, que privilegia as condições intraliterárias sob as quais surge a Literatura num determinado período histórico, inaugurado por José Veríssimo, em *História da literatura brasileira* (1916); e o segundo, de perfil histórico-político, poderíamos afirmar também sociológico, em que prevalece uma abordagem explicativa, a partir de elementos extraliterários, acerca do surgimento da Literatura, cujo primeiro representante é Sílvio Romero, em *História da literatura brasileira* (1888).

No transcorrer do século XX, as duas abordagens narrativas citadas deram suporte à produção de excelentes trabalhos histórico-literários, sobretudo, por parte de alguns intelectuais, como é o caso de Antonio Candido, alinhado ao perfil sociológico, em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1957); e Afrânio Coutinho, inclinado ao contorno estético, em *Introdução à literatura no Brasil – história literária* (1959).

Para Alexei Bueno, em *Uma história da poesia brasileira*, “o ponto de vista com que nele analisamos a poesia brasileira é [estético, não sociológico ou outros], ainda que não haja obra independente de sua moldura sócio-temporal”. (BUENO, 2007, p. 12) O autor escolhe o paradigma estético para compor o exame histórico da poesia brasileira, utilizando a mesma tessitura discursiva de Manuel Bandeira e Péricles Ramos nas suas histórias da poesia nacional. Por que nas histórias do gênero lírico o discurso sempre se configura na perspectiva estética e não sociológica e/ou histórico-política?

Alexei Bueno tem a consciência teórica de que a estética, por si só, não pode explicar na íntegra alguns fenômenos poéticos na sua historicidade; sendo assim, sustenta o autor: “nos furtamos a comentar fatos históricos ou biográficos de importância na gênese de poemas ou de poetas”. (2007, p. 12) No entanto, enfatiza o historiador que “este livro trata de arte, não de sociologia da arte, é só o poema como obra de arte, que é o que ele de fato é, lhe interessa”. (2007, p. 13)

A questão que envolve o processo de seleção do cânone apresentado em sua história da poesia é colocada pelo autor da seguinte forma:

Questão sempre melindrosa é a **escolha dos poetas** a serem nele tratados. Até o Romantismo, sobretudo no período da Colônia, onde tantos nomes têm um interesse apenas histórico, não é difícil listá-los quase integralmente, devido ao número relativamente reduzido de letrados num país colonial sem livros e sem imprensa. No Romantismo o número já cresce muito, mas é sobretudo a partir do Parnasianismo e do Simbolismo, e mais ainda no momento sincrético da dissolução desses dois movimentos, que o número de poetas menores começa a se tornar proibitivo. Isso por motivos óbvios, só se agrava à medida que nos aproximamos da atualidade. A população brasileira multiplicou-se treze vezes do fim do Império até a atualidade, e mais que dobrou de 1970 até agora, sem esquecermos os efeitos de melhoria da instrução. Resolvemos, portanto, só tratar, a partir do terceiro quartel do século XIX, de poetas com obra inegavelmente significativa, evitando tudo que ficasse na milionária categoria do diletantismo. (BUENO, 2007, p. 13, Grifos meus)

Chamam atenção as expressões “escolha dos poetas”, dado que anteriormente a proposta do eixo narrativo era examinar “só o poema como obra de arte”; portanto, coerentemente, deveria ser a “escolha dos poemas”. Veremos, posteriormente, a concepção de autor que permeia o projeto histórico de Bueno, como também o espaço biográfico que ocupa a narrativa de UHPB.

Em relação à questão da contemporaneidade e da sua inevitável injusta triagem, o historiador é ciente da ausência de clareza quanto à qualidade da produção poética do tempo presente; porém, dentro dessas possibilidades laboriosas e diante de um pedido de desculpas prévio, a respeito de omissões inevitáveis, o autor propõe construir “um mapeamento genético e estilístico dessa imensa galeria de contemporâneos”. (BUENO, 2007, p. 13)

Ainda no prefácio, Alexei Bueno registra que citará largamente trechos dos poemas em exame, junto com iconografias de obras e poetas – algumas inéditas – para melhor apreciação do leitor. Nessa história da poesia, “há um vasto número de sonetos, o que se explica pela importância imensa que essa forma teve em escolas tão diversas quanto o Barroco, o Parnasianismo e o Simbolismo, especialmente as duas últimas [...]” (BUENO, 2007, p. 14) Segundo o historiador, “o conceito de poesia, como tudo a partir do século XX, foi paulatinamente se estendendo para estados cada vez mais híbridos e inclassificáveis”; entretanto, para haver poesia, é necessário, no “mínimo dos mínimos”, “palavras ou, pelo menos, letras”. (BUENO, 2007, p. 13) Trata-se do critério basilar para citação dos versos e/ou estrofes; do mesmo modo, consiste na condição primordial da manifestação poética. Portanto, no que tange à “poesia visual”, segundo o autor, “tudo isso pode pertencer às artes visuais, pode ser brilhante, pode ser qualquer coisa, mas nada tem a ver com literatura”. (BUENO, 2007, p. 14)

Concluindo esse subtítulo, portanto, naquilo que se pretende que seja teoricamente uma introdução, o prefácio de *Uma história da poesia brasileira* revela-se aceitável - apesar de truncado em algumas passagens - para o leitor, uma vez que o historiador deixa transparente sua posição intelectual sobre os conceitos de poesia, história e, por consequência, estabelece os critérios que norteiam o seu discurso historiográfico. Finalizo o presente tópico com as próprias palavras de Alexei Bueno: “o objetivo deste livro, em resumo, é servir para o leitor como um guia, em um volume, através dos cinco séculos da poesia no Brasil”. (2007, p. 14)

2.2 - Na Terra Santa Cruz pouco sabida

Conforme vimos no capítulo teórico, os historiadores das histórias da literatura elegem arbitrariamente um início, dentro de um passado extenso e amorfo, para demarcar

quando uma nação surge para a Literatura. Segundo Perkins, isso não é geralmente admitido porque pode colocar em descrédito a escrita da história como representação do passado, mas sobre os começos, o artificialismo é evidente. (PERKINS, 1999, p. 9) No primeiro capítulo de UHPB, “Na Terra de Santa Cruz pouco sabida”, Alexei Bueno estabelece os critérios que definem os primórdios para o surgimento da poesia nas terras brasileiras recém-conquistadas pelos portugueses.

Se é evidente a existência de uma música ou de certas manifestações plásticas autóctones, em relação obviamente à chegada do colonizador europeu, o mesmo não se dá quanto ao nosso conceito ocidental de poesia. Será possível considerar como tal, por exemplo, as canções recolhidas por Barbosa Rodrigues em sua *Poranduba amazonense*, ou certos espantosos relatos míticos registrados por Capistrano de Abreu em *A língua dos Caxinauás*? Por mais que esses, como outros textos, tenham servido em futuro mais ou menos remoto de inspiração a alguns daqueles que chamamos sem controvérsias de poetas, preferimos limitar-nos claramente a um país, o Brasil histórico, e a uma língua, a portuguesa. (BUENO, 2007, p. 15)

Conforme a citação anterior, “é convencional em histórias da literatura descrever-se, num resumo, o estado dos acontecimentos um pouco antes do começo da história a ser contada”. (PERKINS, 1999, p. 10) Bueno aponta, primeiramente, os critérios políticos que identificam a ocupação geográfica colonial no Brasil, para a seguir identificar a origem da poesia através da língua do conquistador, isto é, o português. O critério da língua portuguesa é construído pelo viés do próprio conceito ocidental de poesia, pois, do contrário, como seria possível encontrar aqui uma produção lírica entre as populações ameríndias? Ou podemos nos questionar se existiu poesia na América do período pré-colombiano? Portanto, o critério da língua e do Brasil recém-frequentado pela Europa é plausível, dado que os valores que caracterizam o literário, na época, são providos pelos europeus.

Nesse “Brasil histórico”, segundo Bueno, o exercício literário tem sua certidão de nascimento na Carta de Caminha a Dom Manuel e, a propósito da lírica, “teve o nosso país a sua verdadeira entrada na poesia universal – e da mais alta –, pois é pela mão de Camões que a encontramos, na oitava 140 do último canto de *Os Lusíadas*”. (BUENO, 2007, p. 15)

Em 1576, quatro anos depois, reencontra-se o País em outros versos escritos também por Camões, dedicados à obra *História da Província de Santa Cruz que*

vulgarmente chamamos de Brasil, de Pêro de Magalhães Gandavo. O título do primeiro capítulo, “A Terra Santa Cruz, pouco sabida”, de UHPB, é em homenagem ao verso que Camões faz referência ao Brasil. A designação “Terra de Santa Cruz” alude ao segundo nome dado ao Brasil pelos portugueses.

Essa descrição inicial pela lente da Metrópole mostra um início impactante: a escolha de iniciar com um verso de Camões apresenta o começo de um passado literário em grande estilo, para que logo sejam narrados os eventos poéticos em terras brasileiras.

Em UHPB, o início da poesia nacional se dá com as obras produzidas pelos jesuítas, assim “como quase tudo o que das atividades do espírito por cá se praticou nesses primórdios da nacionalidade”. (BUENO, 2007, p. 17) “Na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora é que se guarda o único exemplar do primeiro poema brasileiro – que é também a primeira epopeia do Novo Mundo – “De gestis Mendi de Saa”, escrito em latim por José de Anchieta (1534-1597), publicado anonimamente em 1563. Este poema inaugural trata dos “feitos do governador-geral em luta contra indígenas e franceses”. (BUENO, 2007, p. 17) Observa-se na página dezesseis uma ilustre iconografia do frontispício da epopeia.

Em seguida, temos fragmentos do poema “A Santa Inês na vinda de sua imagem”, também de Anchieta, no qual o historiador destaca que nessa época o nosso lirismo possui uma índole para “certas poesias religiosas de perfeita singeleza, uma singeleza que talvez só tenha vindo a repetir-se em alguns momentos do nosso Romantismo, que veio ser, de certa maneira, quase como um segundo nascimento de uma nação”. (BUENO, 2007, p. 17)

O mesmo poema encontra-se na abertura do primeiro capítulo de *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira, inclusive com a mesma parte citada. (BANDEIRA, 1997, p. 47) A única diferença é que Alexei Bueno coloca as estrofes subsequentes e elabora breves comentários acerca da forma “singela” para, em seguida, analisar o tema de alguns versos cujo conteúdo consiste nas primeiras reflexões “sobre a morte e a efemeridade da vida na nova terra ainda na infância, ao mesmo tempo em que incutiam aos pobres índios o tão ibérico terror do inferno”. (BUENO, 2007, p. 19)

Conforme o historiador, o autor do primeiro poema brasileiro em português, a célebre “Prosopopeia”, foi Bento Teixeira (1560-1600). O referido texto foi publicado em 1601 e impresso em Lisboa. O poema épico é um “pequeno canto heroico de exaltação ao governador de Pernambuco Jorge de Albuquerque Coelho, recheado de citações

mitológicas, no meio das quais encontramos uma descrição do porto de Recife e a etimologia da terra”. (BUENO, 2007, p. 19) Após a exposição do tema da poesia épica, Alexei Bueno analisa a configuração linguística do poema, ao argumentar que em uma oitava se percebe “a futura sonoridade das inserções das palavras tupis, muito além dos topônimos, nos sonetos de Gregório de Matos”. (BUENO, 2007, p. 20)

A “Prosopopéia” ocupa, do mesmo modo, no trabalho de Bandeira, a segunda posição nesse percurso histórico. As mesmas ideias são narradas, no que tange à forma e ao conteúdo da poesia de Bento Teixeira, assim como também aparece uma breve exposição da sua biografia. (BANDEIRA, 1997, p. 48)

Este capítulo que descreve o período fundador da poesia no Brasil é o menor de UHPB: possui seis páginas, sendo que parte delas é composta por uma iconografia e por citações de estrofes dos poemas em exame. Conforme vimos, são registrados apenas dois poetas: José de Anchieta e Bento Teixeira, além da abertura feita por um verso de Camões. O capítulo termina com a seguinte explanação:

Com o século XVII, em cujo exato primeiro ano vem à luz o poema de Bento Teixeira, os últimos traços renascentistas desaparecem, para dar lugar ao barroco, ao maneirismo, ao cultismo, a toda uma poesia na maior parte das vezes muito artificial, mas dentro da qual aparecerá o primeiro poeta realmente grande do Brasil. (BUENO, 2007, p. 20)

Verifica-se que as classificações estéticas relativas a José de Anchieta são vagas, no sentido de explicação literária, o que também se percebe no tocante a Camões. Isso indica, grosso modo, que a citação camoniana cumpre uma marcação puramente histórica no contexto estudado, enquanto que a análise sobre Anchieta visa descrever o estilo de vida e as características artísticas fundamentadas pela religiosidade nesse tempo de incipiência colonial no Brasil. Não obstante, Bento Teixeira recebeu um contorno literário mais definido, por ser considerado o marco inicial da manifestação barroca em nosso país.

Em *Do Barroco ao Modernismo*, o Barroco brasileiro é estabelecido “desde Bento Teixeira até Cláudio Manuel da Costa, nítida figura de transição”. (RAMOS, 1979, p. 7) Ao contrário de Alexei Bueno, o historiador Péricles Ramos opta por não considerar José de Anchieta e as manifestações literárias jesuíticas como parte do percurso da poesia nacional.

Portanto, no capítulo “Na Terra de Santa Cruz pouco sabida”, o cânone central de Alexei Bueno é “De gestis Mendi de Saa” e “A Santa Inês na vinda de sua imagem”, de José de Anchieta, e a “Prosopopéia”, de Bento Teixeira. Contudo, a citação de Camões sobre o Brasil se apresenta como algo novo nas histórias da poesia brasileira.

2.3 - Barroco nos trópicos

No segundo capítulo, “Barroco nos trópicos”, o historiador sublinha que, após a fase renascentista que cercou o começo da arte verbal no Brasil, país descoberto no último ano do século XV, estava por terminar e “é em pleno barroco, em sua avassaladora força no mundo latino, que se expressarão as primeiras vozes realmente nacionais da poesia brasileira”. (BUENO, 2007, p. 21) Conforme se percebe, a problemática da nacionalidade da literatura brasileira – neste caso, a poesia – que orientava muitos projetos anteriores de escritas de histórias literárias, contrariamente, na narrativa de Alexei Bueno não assume relevância no sentido do registro da brasilidade da nossa poesia. Dependendo da perspectiva adotada por cada história da literatura, a poesia pode ser considerada independente desde Gregório de Matos, ou somente após Gonçalves Dias, ou ainda, como “fenômeno de civilização”, conforme a de Antonio Candido.

Em UHPB, o critério de nacionalidade é destacado pelo autor desde quando o Brasil é ainda colônia. A história política não é, nesse caso, colocada como critério de mapeamento da independência artística nacional, mas a poesia, nela mesma, torna-se fenômeno autônomo e local pela qualidade da sua produção. Nesse sentido, Alexei Bueno vai ao encontro do pensamento de Afrânio Coutinho, segundo o qual “a nossa literatura foi “brasileira” desde o primeiro instante, assim como foi brasileiro o homem que no Brasil se afirmou desde o momento em que o europeu aqui pôs o pé e aqui ficou”. (2008, p. 32)

Em *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira, a questão nacional não é mencionada, ou como ocorre em *Do barroco ao modernismo*, de Péricles Ramos, o “nacional” é referido como um movimento artístico vinculado ao tempo do Romantismo. Em outras palavras, o nacionalismo literário é analisado como período de princípios estéticos atrelados a temas específicos e, apesar de ocorrer no mesmo tempo histórico da emancipação, não possui necessariamente relações com a independência política do Brasil

como, geralmente, fora relacionado em anteriores histórias da literatura brasileira. (RAMOS, 1979, p. 66-69)

O período “Barroco nos trópicos” é inaugurado com Gregório de Matos (1633-1695), que é “sem qualquer dúvida o primeiro grande poeta do Brasil e o maior do período Barroco”. (BUENO, 2007, p. 21) Alexei Bueno inicia discorrendo sobre o problema da autenticidade do conjunto da produção de Matos, uma vez que seus poemas chegaram até nós em diversos códices manuscritos; logo, não fornecem garantia de autoria². Na página 22, existe uma interessante foto da capa de um dos códices apógrafos, copiado na Bahia, em 1775, do alcunhado “Boca do Inferno”.

Para Manuel Bandeira, Gregório “não tinha escrúpulos em plagiar Gôngora e Quevedo”, assim como “não foi grande poeta, mas era uma personalidade forte, a primeira que se afirmava no Brasil”. (BANDEIRA, 1997, p. 49) Segundo Alexei Bueno, a obra recolhida em nome de Gregório “é rica em traduções e paráfrases, especialmente de poetas espanhóis do *Siglo de Oro*, Lope de Vega, Gôngora, Quevedo, esse mais que do que todos, além de paródias, processo por definição imediatamente reconhecível e legítimo”. (BUENO, 2007, p. 21) Ainda conforme Bueno, a principal fonte de inspiração poética para Gregório, “foram justamente os grandes poetas espanhóis desse período áureo da poesia castelhana”; por isso, as acusações de plágio. (BUENO, 2007, p. 23) Devido ao fato de ainda não existir uma edição crítica completa acerca do poeta, permanece a problemática.

Após descrever brevemente a biografia do poeta, Alexei Bueno destaca que Gregório optou por inclinar-se a uma vida de boêmia e, aliado a isso, desenvolveu uma intensa atividade satírica, dado que a “virulência de sua obra, [...] atacava todos os extratos da sociedade colonial, clero, nobreza, magistratura, burguesia comercial, escravatura, assim como todas as variadas raças exóticas que a compunham”. (BUENO, 2007, p. 23) As mesmas observações biográficas encontram-se na narrativa de Manuel Bandeira:

Inimizado com os religiosos, inimizado com o Governo, mal visto pela sociedade, levava uma vida solta, vingando a poder de versos satíricos da desconsideração a que decaíra, ele que fora citado com elogios pelo padre Manuel Bernardes. Sátiras contra tudo e contra todos. (BANDEIRA, 1997, p. 48)

² Em *A Literatura no Brasil v. II*, de Afrânio Coutinho, encontra-se uma nota de rodapé intitulada “A questão Gregoriana”, explicando que a crítica literária brasileira se debruçou sobre o problema da autenticidade das obras de Gregório, dividindo-se em duas vertentes: uma que valoriza as obras como sendo pertencentes ao poeta; e outra que nega qualquer originalidade. (COUTINHO, 1986, p. 114)

Entretanto, Manuel Bandeira menciona apenas os poemas satíricos dirigidos contra brancos fidalgos, negros, mulatas e “fidalguia” indígena. Já Alexei Bueno, trabalha os distintos gêneros poéticos produzidos por Matos através de dez poemas: “Aos caramurus da Bahia”, “O poeta descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia”, “À despedida do mau governo que fez o governador da Bahia”, “Por consoantes que me deram forçadas”, “Define a sua cidade”, “Juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da República”, “Benze-se o poeta de várias ações que observa na sua pátria”, “Buscando a Cristo”, “A Jesus Cristo nosso senhor”, “A outra freira, que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou pica flor” e “A medida para o malho”. Conforme argumenta o historiador:

Mas se a face satírica foi a que lhe deu maior celebridade, é preciso lembrar que sua obra se expandia, como a de Quevedo, a todos os gêneros poéticos, o lírico, o amoroso, o religioso, e encomiástico, em todos se encontrando grandes realizações, e com maestria técnica que visivelmente se compraz, virtuosisticamente, em esgotar o infindável arsenal de recursos estilísticos, formais, rítmicos, rítmicos, retóricos, da poesia barroca. (BUENO, 2007, p. 23-24)

Alexei Bueno começa por explorar a série de sátiras produzidas por Gregório, cujo conteúdo temático consiste em criticar a “pureza de sangue” da nova nobreza e dos novos ricos da Colônia, assim como a descrição da vida mesquinha que se levava na capital da mesma”. (BUENO, 2007, p. 24) Segundo Bandeira, o valor de Gregório de Matos “lhe advém da parte satírica de sua obra, a primeira que reflete em versos a sociedade da colônia, com seu mestiçamento, o parasitismo português, os desmandos sexuais e outros males”. (BANDEIRA, 1997, p. 49)

Observa-se no poema “Aos caramurus da Bahia” uma análise das classes econômicas da Bahia e do cotidiano da época; também há uma menção ao léxico tupi usado no poema que, segundo o historiador, tem “efeito admirável”. Porém, não esclarece qual e/ou como se dá esse efeito. Apenas diz que precede o uso que Manuel Botelho de Oliveira faria no poema “À ilha Maré”; no entanto, sem a mesma qualidade.

O estudo satírico do ponto de vista social aparece nos poemas: “O poeta descreve o que era naquele tempo a cidade da Bahia”, e “À despedida do mau governo que fez o governador da Bahia”, “Por consoantes que me deram forçadas” e “Define a sua cidade”.

O olhar crítico do historiador se completa pelo método de fixar a atenção na personalidade do autor, por meio de um biografismo comparatista:

A posição ideológica de Gregório de Matos é a do homem letrado, de boa origem e de puro sangue reinol, honesto ou ao menos posto à margem da corrupção generalizada, preterido pelos mestiços e arrivistas da Colônia. Algo semelhante ao que, um século antes, devem ter sentido um Camões ou um Diogo do Couto na mais que corrupta Índia portuguesa. Como bom homem seiscentista, de língua temível e desabrida, ela lança mão, sem nenhum pudor, o que seria um anacronismo, de todas pretensas inferioridades, sejam raciais, culturais, sociais, físicas, sexuais, de seus desafetos. (BUENO, 2007, p. 24)

A crítica assume um ângulo estilístico e linguístico no exame do poema “Juízo anatómico dos achaques que padecia o corpo da República...”:

Dos poemas formalmente mais interessantes da obra gregoriana é o célebre “Juízo anatómico”, início de um título enorme, como era comum nos cancioneiros manuscritos, onde o copista aproveitava a oportunidade da titulação do poema para exercer obra de escoliasta. A forma de tercetos interrogativos, em heptassílabos, com respostas em eco, que por sua vez vêm a compor o último verso da quadra conclusiva que se segue a cada terceto, é admirável. (BUENO, 2007, p. 27)

Em seguida, o narrador explica que parte importante da obra satírica de Gregório de Matos se expressa na forma de *romances*, isto é, em quadras heptassilábicas com rimas toantes. Outra forma é a “das estrofes terminadas num bordão implacável, geralmente significando reprovação”. (BUENO, 2007, p. 29) Para exemplificar, o historiador cita o poema “Benze-se o poeta de várias ações que observa na sua pátria”.

O historiador também elogia a produção poética pertencente à temática religiosa, cujos poemas são “Buscando a Cristo” e “A Jesus Cristo nosso senhor”. Por último, a poesia pornográfica reside nos poemas “A outra freira, que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou pica flor” e “A medida para o malho”. Para Manuel Bandeira, Gregório escreveu “poesias líricas, religiosas e satíricas. Nos dois primeiros gêneros não foi melhor nem pior que os gongoristas do tempo de Portugal”. (BANDEIRA, 1997, p. 50) Alexei Bueno faz uma breve menção – sob forma de anúncio – de Eusébio de Matos (1629-1692), também poeta e irmão de Gregório.

O próximo poeta, Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), também baiano e contemporâneo de Gregório de Matos, é o terceiro autor que aparece na linha cronológica do período barroco. Foi o primeiro poeta brasileiro a ter obra publicada, a *Música do Parnaso*. Para Alexei Bueno, Manuel “sem ter sido grande poeta, revela indiscutível nativismo na curiosa listagem de alimentos vegetais inserta em seu poema mais famoso”, “Ilha da Maré, termo desta cidade da Bahia”. (BUENO, 2007, p. 32) Contudo, as obras de Oliveira “não se diferem por nenhuma qualidade específica do estilo de época de seus contemporâneos”. (BUENO, 2007, p. 33)

Botelho de Oliveira aparece também em APB, de Manuel Bandeira, na qual o mesmo poema é considerado medíocre, o “único mérito está em inaugurar o louvor do país em nossa poesia”. (BANDEIRA, 1997, p. 50) Para Péricles Ramos, Oliveira expressa com grande intensidade o cultismo na poesia, mais do que Gregório de Matos, sendo que este revela o cultismo aliado ao conceptismo. (RAMOS, 1979, p. 10)

Outro baiano referido, porém de duas gerações posteriores, é Frei Manuel de Santa Maria Itaparica (1704-1769), com o poema sacro “Eustáquidos”, referente à vida de Santo Eustáquio. Segundo Alexei Bueno, a obra mais célebre é a “Descrição da Ilha de Itaparica”, canto heroico em 65 oitavas, cujo maior momento é, sem dúvida, a descrição da pesca da baleia”. (BUENO, 2007, p. 33) O mesmo poeta e poemas notados encontram-se na história da poesia de Manuel Bandeira, cujo conteúdo interpretativo dos historiadores também é similar; entretanto, Bandeira argumenta que esse poeta só permanece nas histórias da literatura em virtude da precariedade que foi a nossa poesia na primeira metade do século XVIII. (BANDEIRA, 1997, p. 52)

Em DBM, de Ramos, Itaparica aparece em algumas observações formais sobre a estilística do Barroco, juntamente com o mesmo valor sobre a “descrição da pesca da baleia”, descrita por Bueno. (RAMOS, 1979, p. 29) Esse último, no entanto, acrescenta que no referido trecho “encontramos uma das primeiras manifestações de admiração pelos negros e mestiços do país, que só será superada, na Colônia, pela de Alvarenga Peixoto, no *Canto genetiáco*, de 1782”. (BUENO, 2007, p. 35)

A forma de organização social dos poetas do Barroco brasileiro se deu com a fundação das academias “durante o século XVIII, onde em reuniões e certames se compunham poemas sobre temas dados, dos mais transcendentais aos mais incrivelmente frívolos ou vazios”. (BUENO, 2007, p. 35) Bueno registra, nesse processo, a Academia

Brasília dos Esquecidos, fundada na Bahia, em 1724 e a Academia dos Felizes, no Rio de Janeiro, em 1736; na mesma cidade, foi criada a Academia dos Seletos; em 1759, em Salvador, surgiu a Academia dos Renascidos. Segundo o historiador (2007, p. 35),

A poesia criada nessas agremiações, algumas poucas vezes brilhante, em muitas ocasiões rasteira até o ridículo, usando e abusando de todos os recursos possíveis do barroco em decadência, como poemas tetra ou pentalingues, centões, poemas diacrósticos ou até mesmo tetracrósticos, labirintos, ecos, versos com consoantes interrompidas, fora um grande arsenal de recursos visuais que humilharia muitos dos nossos poetas concretos, chegou até nós parte em antologias editadas na MetrÓpole, parte em diversos códices manuscritos. É, no geral, poesia morta e enterrada, último fruto de um artificialismo que em breve seria vencido por outro, tão mais falso, o Arcadismo. (BUENO, 2007, p. 35)

Como se observa na passagem anterior, o historiador inclui o academismo no período barroco, mas o separa qualitativamente através do julgamento de valor e crítica literária. O argumento parece-nos válido: o autor se posiciona contra as produções literárias cujo motivo é pré-estabelecido por princípios de ordem das escolas, ou seja, a poesia composta é sancionada por regras instituídas; desse modo, tais premissas ocasionam um efeito de “artificialismo” artístico; adiante, veremos por que Alexei Bueno assume tal posicionamento discursivo.

Na APB, Manuel Bandeira argumenta que as escolas se constituíram mediante o crescente interesse pela natureza e história do Brasil, juntamente com a necessidade de organizar um trabalho em comum e, apesar da resultante precariedade poética, as academias exerceram “benéfica influência no desenvolvimento de nossas letras”, uma vez que expressava, naquele tempo, o interesse pelas atividades literárias que o Brasil desenvolvia. (BANDEIRA, 1997, p. 50)

No estudo da Academia dos Esquecidos, Alexei Bueno cita uma série de nomes dos poetas em sequência, provavelmente com o objetivo apenas de registro histórico, dado que suas produções são rasas; no referido rol, surge somente um destaque: o poema “Soneto”, escrito pelo poeta Padre Antonio de Oliveira, que aparece citado. Na sequência, o historiador cita também uma seleção de nomes que compuseram as Academias mencionadas e finaliza o capítulo, introduzindo o período Arcádico:

À medida que o século XVIII se dirigia para o seu final, a fabulosa e muitas vezes oca máquina de engenhosidades do nosso último barroco se

preparava para ceder lugar aos pastores e pastoras da Arcádia, com seus anagramas sem mistério, que encontrariam o seu território de eleição nas Minas Gerais subitamente erguidas a uma requintada e fulminante civilização, graças aos poderes do ouro abundantíssimo. (BUENO, 2007, p. 36)

Conforme observamos, no capítulo “Barroco nos trópicos”, Gregório de Matos assume a condição de protagonista do Barroco brasileiro, conceituado como o ápice alcançado pela lírica nessas características estéticas. O capítulo é composto por dezesseis páginas, doze delas destinadas ao “Boca do Inferno”, dez poemas seus são citados. O largo espaço ocupado pelo poeta, por conseguinte, difunde ideias para consolidar, na tradição literária, Gregório como o maior cânone da estética do Barroco nacional. No entanto, a sua qualidade lírica não é novidade no âmbito da historiografia literária; nesse caso, comprova-se sua intensa presença na contemporaneidade.

Os outros poetas de destaque do período são: Manuel Botelho de Oliveira, com a obra *Ilha da Maré, termo desta cidade da Bahia*; Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, com o poema “Descrição da Ilha de Itaparica” e Antonio de Oliveira, com o “Soneto”.

Um dos problemas do capítulo em destaque é a falta de elucidação dos conceitos que dão sentido ao período barroco. O leitor menos instruído não compreenderá as características estéticas examinadas nos poemas escolhidos, dado que o historiador não explica o pensamento artístico que caracteriza o período abarcado pelo título. O Barroco, na história de Manuel Bandeira, é intitulado de “Gongorizantes”, a palavra “Barroco” não existe no texto do poeta-historiador. Já no trabalho histórico de Péricles Ramos, no capítulo “Poesia barroca”, observa-se uma erudita discussão sobre o conceito do termo “Barroco”. (RAMOS, 1979, p. 1)

2.4 - O teatro arcádico

O terceiro capítulo, titulado “O teatro arcádico”, trata da produção poética do século XVIII, cujo movimento se define nas montanhas mineiras. O período caracteriza-se pela exploração e desenvolvimento do ciclo econômico do ouro na Colônia; simultaneamente a tais fatos, “é que renasce a prática poética, em trajes arcádicos, entre as escarpas de Vila Rica, Mariana, São José do Rio das Mortes e outras cidades na febre efêmera da mineração”. (BUENO, 2007, p. 37) A entrada tecida pela contextualização

histórica é notavelmente semelhante à escrita da APB, de Manuel Bandeira; todavia, ele possui um texto mais completo no sentido de subsídios históricos das nossas artes nesse tempo. (BANDEIRA, 1997, p. 52)

Assim como no capítulo anterior, os conceitos estéticos que fundamentam o eixo do discurso de Alexei Bueno não são satisfatoriamente elucidados. Depreende-se durante a leitura do capítulo, alguns procedimentos formais no que tange à produção poética; no entanto, as características mencionadas não esclarecem o período em questão. O mesmo problema encontra-se em APB, de Manuel Bandeira. Já por sua vez, Péricles Ramos, em DBM, argumenta que o Arcadismo

visava reformar o gosto literário, substituindo o “seiscentismo” pela direta imitação de prestigiosos clássicos latinos, como Horácio, Vergílio e Ovídio, ou mesmo gregos, como Anacreonte, Píndaro e Teócrito, e ainda dos clássicos quinheistas como Camões, Sá de Miranda, Rodrigues Lobo. Como o seiscentismo era “guindado” ou “empolado”, procurava-se repor o bom gosto na simplicidade e na imitação da natureza. (RAMOS, 1979, p. 32)

Podemos perceber, na citação acima, que um parágrafo conceitual, desse modo, prepara o leitor para a compreensão dos poemas estudados nas histórias da poesia. No caso de Manuel Bandeira e de Alexei Bueno, cujas histórias não definem claramente seus conceitos estéticos e, por mais que cada texto pressuponha um leitor ideal, penso que a escrita das histórias literárias deve explicar, na medida do possível, os conceitos que permeiam o texto, uma vez que tais projetos não são apenas destinados ao público acadêmico ou especializado na área, mas também devem pertencer ao universo de diferentes leitores interessados em conhecer a história da nossa poesia.

Após a sucinta descrição histórica que nos situa nessa época do Brasil Colônia, Alexei Bueno examina o primeiro poeta do período arcádico. Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) estreia com o “Minúsculo métrico”, “poema encomiástico em quadras de decassílabos brancos, dedicado a D. Francisco da Anunciação”, reitor da Universidade de Coimbra. (BUENO, 2007, p. 37) Segundo Bueno, “se sentiam aí as características de Claudio Manuel da Costa, a correção formal e a adesão perfeita ao estilo de época”. (2007, p. 37) O historiador analisa o poeta na perspectiva de vida e obra, alternando a narrativa entre a biografia e sua produção lírica. Temos na página 38 uma foto da casa, em Ouro Preto, de Cláudio Manuel da Costa.

Seguidamente, Alexei Bueno menciona do poeta as *Obras poéticas*, o poema épico “Vila Rica”, escrito “em dísticos de decassílabos rimados, forma bastante monótona que tem por origem provável os dísticos de alexandrinos franceses, forma na qual se vazou todo o grande teatro clássico daquele país”. (BUENO, 2007, p. 37) A respeito de “Vila Rica”, o mesmo “sobrevive como documento histórico, não se sustentando, formal e essencialmente, nos seus propósitos épicos e encomiásticos”. (BUENO, 2007, p. 37) O melhor da expressão lírica do poeta reside nos sonetos, “em boa linhagem petrarquista-camoniiana, e sem um excessivo peso dos artificialismos arcádicos”. (BUENO, 2007, p. 37) O historiador cita dois sonetos do poeta a partir das características mencionadas anteriormente. Manuel Bandeira registra a mesma passagem acerca dos sonetos; entretanto, sem criticar a estética do período:

Foi ele certamente do grupo mineiro o mais preso aos modelos arcádicos; era, por outro lado, o mais culto e o mais correto na metrficação e na linguagem. A parte melhor de sua produção está nos sonetos, em alguns dos quais, renunciando aos artifícios da escola e aproximando-se da tradição camoniiana, se exprimiu com sobriedade e vigor. (BANDEIRA, 1997, p. 53)

Péricles Ramos, em DBM, estima Cláudio Manuel da Costa por ser o primeiro a externar as ideias neoclassicistas no Brasil. Logo, destina um capítulo inteiro – sob o nome do poeta – para o exame da sua produção lírica. (RAMOS, 1979, p. 55-65)

O segundo poeta ligado ao movimento arcádico é Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1792). Alexei Bueno delinea a biografia do poeta, fazendo referência nesse percurso às obras “*Uruguai*, com o soneto “Entro pelo Uruguai: vejo a cultura”, em louvor a Basílio da Gama”, depois, ““o Canto Genetlífico”, poema em oitava rima dedicado ao Governador Rodrigo José de Meneses”. (BUENO, 2007, p. 40) O narrador aponta as características literárias do poeta, citando dois de seus poemas, sendo que em um deles a “qualidade musical e a simplicidade quase popular nos fazem antever o Romantismo”. (BUENO, 2007, p. 40)

Segundo Alexei Bueno, “quem domina realmente o período é Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810)”. (BUENO, 2007, p. 42) Com uma vida conturbada e aliada aos demais inconfidentes, o poeta publica “*Cartas Chilenas*”, cujo conteúdo é a dura crítica ao

Governador Luís da Cunha Meneses. Porém, é a obra *Marília de Dirceu* que constitui a obra prima do poeta. Para o historiador,

A lenda do poeta superou a realidade concreta da vida do homem. *Marília de Dirceu* foi o livro de poesia mais lido e reeditado na língua portuguesa no século XIX. A nota pessoal, de experiência vivida, aproximou-o, de certo modo, da nova sensibilidade que se instalaria com o Romantismo, distanciando-o um tanto da parafernália neoclássica crescentemente insuportável do Arcadismo decadente. Desde a primeira lira de *Marília de Dirceu* já se sente a supremacia do indivíduo sobre a camisa de força do estilo de época, o uso mitigado da máquina mitológica, o frescor das imagens, a inegável qualidade lírica que consegue arejar o improvável *locus amenus* do Arcadismo e que, unida ao poder transmutador da realidade histórica de todos conhecida, faz do livro um dos momentos centrais da poesia brasileira. (BUENO, 2007, p. 42)

Alexei Bueno cita trechos do poema e destaca que “fator de não menos importância na obra é a variedade e a liberdade de metros, aspecto no qual Gonzaga superou de longe seus contemporâneos”. (BUENO, 2007, p. 43) Na página 45, vê-se uma foto da casa onde residia Marília, em Ouro Preto, e a imagem do frontispício de *Marília de Dirceu*, editado em Lisboa. O início desse poema é igualmente citado por Manuel Bandeira, em APB, inclusive com semelhante comentário no que se refere à sensibilidade do poeta. (BANDEIRA, 1997, p. 54-55)

O último poema de Gonzaga, “A Conceição”, produzido pela forma de decassílabos brancos que, para Bueno, expressa uma “alta qualidade, que nos fazem antever a grande tradição desse metro mantida no século que começava pelos nossos futuros românticos, especialmente Gonçalves Dias e Fagundes Varela”. (2007, p. 46) A análise de Silva Alvarenga (1749-1814), cuja obra mencionada é *Glaura*, repousa também na procura do historiador por elementos de sensibilidade pré-romântica. O mesmo registro aparece em Manuel Bandeira, quando comenta que as qualidades do poeta possibilitam colocá-lo “entre os prenunciadores do Romantismo”. (1997, p. 59)

Alexei Bueno narra que houve duas tentativas de poesia épica entre os árcades, “O Uruguai”, de Basílio da Gama (1740-1795), e “O Caramuru”, de Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784). O primeiro seguindo a política pombalina:

O Uruguai, para além de panfleto contra o jesuitismo – em excelentes decassílabos brancos – como exigia a correta ideologia pombalina, tem o

mérito histórico de inserir pela primeira vez, de forma heróica, o índio na poesia brasileira, sendo, portanto, uma espécie de antepassado das alturas insuspeitadas a que o elevaria a transfiguração do autor de I-Juca Pirama. (BUENO, 2007, p. 47)

O historiador destaca, nesse poema, o início e o episódio da morte de Lindoia. Na página 48, está reproduzida uma foto do frontispício do manuscrito de Basílio da Gama. Segundo Manuel Bandeira, em APB, “não há grandeza de inspiração no *Uraguai*: os seus méritos residem na beleza das paisagens, correção e brilho da forma, fino sentimento no episódio da morte de Lindoia”. (BANDEIRA, 1997, p. 61) Para Péricles Ramos, Basílio da Gama supera em qualidade lírica o que escreve através da imitação dos clássicos. O verso da morte de Lindoia, cuja referência é Petrarca, revela tal proeminência. (RAMOS, 1979, p. 36-37) A qualidade do poeta varia de um historiador para outro, mas as referências utilizadas são as mesmas nas três histórias da poesia.

A segunda tentativa de escrita épica, “O Caramuru”, é “dividido em dez cantos em oitavas camonianas, ou seja, na exata divisão formal de *Os Lusíadas*, narra o descobrimento da Bahia por Diogo Álvares Correia”. (BUENO, 2007, p. 49) Segundo o historiador, o momento mais famoso do poema é o afogamento de Moema, “adaptação brasílica da relação entre Dido e Eneias na epopeia de Virgílio”. (BUENO, 2007, p. 49) Para Péricles Ramos, Santa Rita Durão, “é, sem margem de dúvida, o menos dotado, em arte e vocação”. (RAMOS, 1979, p. 44)

Citado rapidamente é o poeta Francisco de Melo Franco (1757-1823), com o poema heroico cômico “O Reino da Estupidez”, cujo conteúdo é uma “sátira iluminista pombalina contra o lamentável estado mental da Metrópole”. (BUENO, 2007, p. 50). Também temos, neste capítulo, Domingos Caldas Barbosa (1738-1800), cuja produção “trata-se de poesia quase popular [...], muito demonstrativa de certo lirismo nacional” (BUENO, 2007, p. 51); o padre Antônio Pereira de Sousa Caldas (1762-1814), “provavelmente o único poeta de sua época com sinceras preocupações filosóficas e religiosas, como se constata em sua ode “Ao homem selvagem”, de sutil fluxo rousseauiano”; outro poeta da clerezia é Frei Francisco de São Carlos (1763-1829), com a epopeia “A Assunção”, sacra constituída de oito cantos.

O final do século XVIII, que viu a decadência da Arcádia, e as três primeiras décadas do século seguinte, que antecedem o surgimento do Romantismo, formam um período mais ou menos incaracterístico para a

poesia brasileira, um interregno no qual domina um classicismo mitigado, despido já dos trajes pastoris da escola agonizante, onde domina o verso branco, que perseverará no Romantismo até sair quase completamente de voga a partir de Casimiro de Abreu. (BUENO, 2007, p. 52)

Após essa conclusão, Alexei Bueno enumera uma série de nomes que constituem o momento transitório para a ascensão do Romantismo; porém, enfatiza o historiador que essa poesia “sobrevive como documento histórico, com as esporádicas belezas sempre encontráveis para quem se aventurar entre velhos livros”. (BUENO, 2007, p. 53)

O poeta selecionado como ápice do período arcádico é Tomás Antônio Gonzaga, com a obra *Marília de Dirceu*. Das dezessete páginas que compõem o capítulo, cinco são destinadas ao poeta maior. Percebe-se em “O teatro arcádico” um desprezo pelo historiador por esse período estético da história da nossa poesia. O próprio vocábulo “teatro” no título do capítulo é usado como metáfora de algo falso. Alexei Bueno constrói um discurso fundamentado no rastreamento dos elementos que formaram mais tarde o Romantismo, uma vez que, segundo ele, as tendências formais do Neoclassicismo limitam a poesia a algo artificial. Infere-se também que a concepção esboçada pelo autor sobre o movimento pendular da arte entre o racional e o irracional, a escolha do historiador claramente aponta para esse último.

2.5 - A explosão romântica

O quarto capítulo, “A explosão romântica”, o mais extenso de UHPB, abrange os poetas que surgiram na ascendência do Romantismo no Brasil. Segundo Alexei Bueno, os primeiros traços pré-românticos podem ser percebidos em autores como José Bonifácio de Andrada e Silva (1765-1838), com *Poesias Avulsas*, o futuro “Patriarca da Independência”, ou nos poemas de Visconde de Pedra Branca. No entanto, oficialmente o Romantismo se inaugura no nosso país com a publicação, em 1836, de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), em Paris. (BUENO, 2007, p. 54)

O período romântico começa com o referido poeta, de quem, conforme Alexei Bueno, toda a obra lírica, que poderíamos chamar de turística, sobrevive apenas o poema “Napoleão em Waterloo”. Não obstante, a epopeia “A confederação dos Tamoios” só é lembrada pelo mérito de ter inaugurado a primeira grande polêmica literária no Brasil.

(BUENO, 2007, p. 55) Manuel Bandeira valoriza igualmente o poema de Napoleão como único momento de inspiração do poeta. (BANDEIRA, 1997, p. 67) A polêmica gerada pela epopeia de Gonçalves de Magalhães não aparece na obra de Bandeira, mas é encontrada na *História* de Péricles Ramos. (RAMOS, 1979, p. 69)

Seguindo o elenco canônico de Alexei Bueno, observa-se, a seguir, Cândido José de Araújo Viana (1793-1875), que então, deixou um poema sobre a morte da filha, “Violetas”; Maciel Monteiro (1804-1868), com um célebre “Soneto”; Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), que compõe com Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias “uma espécie de trindade da nossa primeira poesia romântica”; na página 56, há uma foto da referida trindade. No campo da produção lírica, a contribuição de Araújo Porto Alegre está nas *Brasilianas* e na enorme epopeia “Colombo”, escrita em decassílabos brancos. (BUENO, 2007, p. 57) Nesses poetas do início do Romantismo, o estudo biográfico não aparece; o historiador apenas informa as profissões e obras expressivas, diferentemente do que ocorre com os poetas considerados mais importantes.

O primeiro a receber um espaço significativo neste capítulo é Antônio Gonçalves Dias (1823-1864). Alexei Bueno, ao descrever a biografia do autor, destaca que os quase oito anos de estada “em Portugal foram de transcendente importância para formação do poeta”. (BUENO, 2007, p. 57) O primeiro poema citado pelo autor é “Adeus”, cujo conteúdo é “uma impressionante premonição da sua morte, composta pelo menos quatorze anos antes”. (BUENO, 2007, p. 57) A imagem do poeta maranhense aparece na página 59.

Para o historiador, “a publicação dos *Primeiros cantos*, em 1847, marca, de certo modo, o nascimento da grande poesia do Romantismo no Brasil, numa categoria não alcançada nem de longe, por Gonçalves de Magalhães ou Porto Alegre”. (BUENO, 2007, p. 60) Alexei Bueno registra a proeminência estética do Romantismo não pelo manifesto de Magalhães, mas pela qualidade lírica de Gonçalves Dias. Do mesmo modo, Péricles Ramos explica que

apesar de todos os precedentes, na verdade só Gonçalves Dias impôs a poesia americana, ou melhor, a faceta indianista da poesia americana à admiração geral, em nossa terra. Desde certo tempo, esperava-se a aparição de um grande poeta “nacional”; supôs-se, de início, que esse poeta fosse Magalhães, mas sua poesia de cunho lânguido e meditativo, à Lamartine, compenetrada e grave, ainda meio neoclássica sob certos aspectos, não suportou o impacto da poesia gonçalvina, colorida e energética, martelada e marcial nos seus redondilhos menores e

enecassílabos e ainda nos versos de arte maior, que haviam hibernado por tanto tempo. (RAMOS, 1979, p. 111)

Em UHPB, da obra *Primeiros cantos* são citados os poemas a “Canção do exílio”, cujos versos não apresentam adjetivos, guardando-a em seu todo um caráter adjetivo. A primeira das poesias americanas, “O canto do guerreiro”, com seu ritmo binário; o poema indianista “O canto do Piaga”, de ritmo ternário. “O verso branco ainda domina majoritariamente o volume, resquícios do classicismo que se apagariam de forma crescente na nossa poesia romântica, até a sua quase desapareção em Casimiro de Abreu e Castro Alves”. (BUENO, 2007, p. 63)

Sobre a obra seguinte, *Segundos cantos*, Alexei Bueno comenta que “o verso branco perde evidente terreno, aguçando-se a dicção lírica do poeta”. Porém, “o que há de mais notável no volume é a força épica do poemeto “Tabira”, subtulado “Poesia americana””. (BUENO, 2007, p. 63) O próximo poema citado é “Ainda uma vez – Adeus!” “o maior momento da poesia amorosa de Gonçalves Dias”. (BUENO, 2007, p. 64)

Segundo o historiador, o momento culminante da obra de Gonçalves Dias é a publicação de os *Últimos cantos*, onde se encontra o melhor da lírica produzida pelo poeta, “o maior poema do Romantismo nacional e provavelmente de toda poesia brasileira”, uma vez que “nunca na poesia brasileira um poema em vários metros, alternando versos brancos e rimados, alcançara a unidade perfeita de “I-Juca Pirama”, a mais completa sacração mítica de uma nacionalidade ancestral que o Brasil realizou”. (BUENO, 2007, p. 66)

Observa-se ainda, no exame da produção gonçalvina, a citação de trechos da “Canção do Tamoio” e partes da poesia épica inacabada “Os Timbiras”. Acerca da escrita do autor, Alexei Bueno conclui que

na técnica poética, Gonçalves Dias representa uma curiosa encruzilhada e um paradoxo do primeiro Romantismo brasileiro. Se, por um lado, provavelmente pela herança lusitana, sua sintaxe é das mais puras, mais castiças, por outro, na prosódia, lança mão de processos tipicamente brasileiros, ou impensáveis em Portugal, como o suarabácti, contando *objeto* com quatro sílabas métricas, *observa* com três, *submarinha* com quatro, *ignóbil* com três, entre vários outros exemplos. Ao mesmo tempo em que usa de alguns arcaísmos, como *i* por *aí*, *mi* por *mim*, *imigo* por *inimigo*, *assi* por *assim*, demonstra uma notável ductilidade com o ritmo do verso, usando brilhantemente dos hiatos, que tanto horrorizavam os parnasianos, e que levaram o já lembrado Alberto de Oliveira a anotar, em seu exemplar do *Os Timbiras* conservado na Academia Brasileira de

Letras, diversos versos “errados”, como observou Manuel Bandeira. (BUENO, 2007, p. 73)

A análise de Alexei Bueno é notavelmente semelhante à de Manuel Bandeira, sobretudo na crítica aos poemas e na escolha dos mesmos. A diferença entre ambos é que o primeiro aprofunda o exame nas características linguísticas e estilísticas, enquanto que o segundo explora o conteúdo das poesias, promovendo, em diversos momentos, sínteses dos cantos. O único dado inovador da obra de Bueno sobre Gonçalves Dias é a menção feita à morte do poeta inefavelmente prevista no poema “Adeus”.

O próximo poeta do período, que evidentemente ocupa um espaço bem menor do que o anterior, é **Francisco Otaviano de Almeida Rosa** (1825-1889). Após registrar concisos fatos biográficos, Alexei Bueno cita a sextilha “Ilusões da vida”, “que se immortalizou de tal maneira que o seu primeiro verso se transformou em expressão popular”. (BUENO, 2007, p. 73) Bernardo Guimarães (1825-1884), segundo o historiador, é o poeta responsável pela “transição estilística da primeira para a segunda geração” do Romantismo. Desse poeta, Alexei Bueno menciona diversos poemas; entretanto não transcreve nenhum.

O poeta Laurindo José da Silva Rabelo (1826-1864) formalmente se situa no meio termo “entre as tendências classicizantes da primeira geração romântica, ainda utilizando muito o verso branco, ou intercalando-o com o rimado, e a feição que dominaria a geração seguinte”. O historiador cita o célebre poema “Adeus ao mundo”, cujo conteúdo é uma iminência de morte do nosso Romantismo. (BUENO, 2007, p. 75) No entanto, o poema mais importante é “Dois impossíveis”, que trata do dilema entre o sentimento e a razão. O último poema citado é “As duas redenções”, “que tangencia de muito perto a militância abolicionista”. (BUENO, 2007, p. 77-79) O poema “Adeus ao mundo” é também mencionado na história da poesia de Manuel Bandeira. (BANDEIRA, 1997, p. 82)

Em breves parágrafos são mencionados os poetas José Bonifácio, o Moço (1827-1886), com os destaques líricos *O redivivo* e *O corneta da morte*; e Aurelino Lessa (1828-1861), com o poema “A tarde”. Em seguida, temos Luís Gama (1830-1882), com a magnífica sátira “A borrada”, que tem um trecho citado. (BUENO, 2007, p. 82-83)

O segundo poeta do Romantismo a receber um amplo espaço de exame é Álvares de Azevedo (1831-1852), que “foi, sem qualquer dúvida, o maior caso de precocidade na poesia brasileira”. (BUENO, 2007, p. 83) Para Alexei Bueno, o poeta merece o título de

“poeta da morte”, mesmo que outros autores também sejam taxados com tal rótulo, como Augusto dos Anjos, Alphonsus de Guimaraens, entre outros; no entanto, quem merece, sem dúvida, essa designação é Álvares de Azevedo. (BUENO, 2007, p. 85) Na página 84, temos a foto do poeta aos dezesseis anos de idade, tirada por Insley Pacheco, a única imagem que se conhece dele.

No estudo que Alexei Bueno faz de Álvares de Azevedo, observa-se, numa passagem, a anunciação da escolha metodológica que o narrador adota para estudar o autor em foco, mas, como veremos abaixo, o referido recurso não será limitado apenas a esse poeta.

Argumenta Bueno:

Como entre os românticos, no entanto, obra e vida por definição não se separam, e tendo tipo o nosso poeta – com precocidade quase rimbaudiana ou chattertoniana – tão curta como vasta obra, trataremos das duas sempre juntas, o que, aliás, é mais agradável que muitas metodologias estéreis. (BUENO, 2007, p. 85-86)

Alexei Bueno utiliza um dos preceitos do Romantismo, isto é, a individualidade, a expressão do eu e dos estados de alma vinculado a experiências circunstanciais da vida, a fim de legitimar a escolha teórico-metodológica biográfica, como o principal caminho para adquirir informações necessárias à compreensão das obras poéticas. O argumento, evidentemente, baseado na principal característica estética do período, possui, no limite desse ponto de vista, é claro, certa plausibilidade. No entanto, o recurso biográfico, apesar de ser uma opção justificada, na leitura de UHPB, percebe-se que não vigora apenas para Álvares de Azevedo, ou somente para o Romantismo, mas é largamente utilizado nos poetas que possuem, segundo a escolha do pesquisador, maior ascendência dentro dos períodos literários.

Para Alexei Bueno, “Álvares de Azevedo parece ter sofrido, aos quatro anos de idade, um grande choque psicológico com o falecimento de um irmão, Inácio Manuel, ainda bebê”. A precoce “capacidade intelectual redundaria numa curiosidade quase diabólica, que o levaria a reunir a fabulosa cultura humanística que demonstra nos seus anseios sobre literatura e teatro”, superada somente por Gonçalves Dias, que, aliás, teve o dobro de tempo de vida. (BUENO, 2007, p. 86-87) Nesse momento de reconstrução biográfica do autor, observam-se comparações com as vidas de Castro Alves e Fagundes

Varela, no que diz respeito à boêmia e às mulheres. Temos, inclusive, uma citação do poema “Mocidade e morte”, de Castro Alves, que aparece comparado à languidez da morte amorosa de Álvares de Azevedo. (BUENO, 2007, p. 87)

O primeiro poema a ser citado é um “Soneto”, “de feição formal bocagiana, mas de tom quase premonitório do Simbolismo”. (BUENO, 2007, p. 87) Embora o historiador faça tal alusão, o leitor fica na espera da argumentação acerca do por que esse poema conter um teor premonitório. A seguir, aparecem comentários relativos à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, afirmando existir na obra um humor raro e revelando o conhecimento não só da literatura inglesa, mas também da alemã, por parte do poeta. Para Alexei Bueno, um poema que parece sintetizar a vida de Álvares de Azevedo e também gerar um registro de mentalidade da segunda geração romântica é “Hinos do profeta”, o melhor da referida geração. (BUENO, 2007, p. 90)

O próximo poema citado é “Lembrança de morrer” que, conforme explica o narrador, trata-se de uma lírica que consiste em uma das maneiras de ansiar ou de prever a própria morte. Para o historiador, “todos os nossos grandes poetas do período tiveram a sua maneira de cantar a morte”, mas a maior contradição é que Álvares de Azevedo não tinha qualquer doença e acabou morrendo mais cedo do que os demais. (BUENO, 2007, p. 95) Após Alexei Bueno tratar detalhadamente da morte do autor, aparece o próximo poema referido, “Se eu morresse amanhã”, lido sensivelmente por Manuel de Macedo no velório do poeta. (BUENO, 2007, p. 96) Os dois poemas também são mencionados na história de Manuel Bandeira. (1997, p. 80)

O último poema citado é “Meu sonho”, “síntese desse seu estado de permanente tensão”. Tal obra inspirou Antero de Quental para produzir o célebre soneto “Mors-Amor”. (BUENO, 2007, p. 97) Concluindo, “toda sua vida, e parte grandemente majoritária da sua obra, giram em volta da ideia do aniquilamento, comumente em conúbio inextricável com o sentimento amoroso”. (BUENO, 2007, p. 85) Encerrando a análise desse poeta, nota-se que Alexei Bueno disserta mais sobre a vida do autor do que a respeito de sua produção lírica e/ou esforça-se em tentar conectar a primeira na segunda. Em DBM, o poeta assume um espaço também relevante, pois há um capítulo inteiramente destinado ao exame das características líricas do autor. (RAMOS, 1979, p. 126)

Em Luís José Junqueira Freire (1832-1855), também “deparamo-nos com a postulação dupla e contraditória entre o angelical e o demoníaco, a possibilidade da

salvação pelo amor casto”. (BUENO, 2007, p. 99) Seguindo na perspectiva comparatista da vida dos autores, Alexei Bueno registra que entre os românticos assombrados pela virgem ideal, Gonçalves Dias e Castro Alves são as exceções, pois os dois eram “mulherengos concretos”. (BUENO, 2007, p. 99) Sobre a obra de Junqueira Freire, existe uma “herança classicista, um uso numeroso do decassílabo branco [...] que cairia de voga a partir de Casimiro de Abreu, chegando perto da desapareição em Castro Alves”. (BUENO, 2007, p. 99) Do mesmo modo que ocorreu com Álvares de Azevedo, em Junqueira Freire presencia-se as características de origem byroniana e dele são citados os poemas “Meditação”, “Morte” e “Desejo”. (BUENO, 2007, p. 101-105)

O poeta seguinte, Sousândrade (1832-1902), marca presença atual no panorama do Romantismo brasileiro, devido a um revisionismo crítico marcante, “por obra dos concretistas paulistas e do seu cego séquito acadêmico”. (BUENO, 2007, p. 105) Alexei Bueno segue a linha crítica de Manuel Bandeira, uma vez que para este “tais invenções [o revisionismo crítico de Sousândrade], porém, frequentemente de duvidoso gosto, aliás, pouco ajuda a suportar o fluxo do mais enfadonho estilo discursivo romântico”. (BANDEIRA, 1997, p. 85) Ambos os historiadores criticam a revisão acadêmica dispensada ao poeta; ao contrário, Péricles Ramos registra que o estudo revisionista de Sousândrade, apesar de ter em alguns momentos sua incompletude, revela o mérito de trazer observações inovadoras com respeito às características líricas do poeta. (RAMOS, 1979, p. 141-149)

Alexei Bueno, divergindo da vertente acadêmica, argumenta que o “que cria a ilusão da pretensa modernidade de Sousândrade é ter ele sido um homem ligado aos Estados Unidos, numa época em que seus contemporâneos eram muitos mais ligados à Europa”. (BUENO, 2007, p. 106) O historiador, após citar uma famosa passagem de “Inferno de Wall Street”, comenta que

são versos para serem analisados, e aí está a chave para tudo. O divórcio absoluto entre literatura e vida. O autor para se fazer teses. A fuga da literatura, reduzida à sua mínima expressão, para algum *bunker* universitário, autofágico e masturbatório. Sousândrade só é lido, só foi lido, só será lido nas universidades. (BUENO, 2007, p. 106)

Seguidamente, ocupando um espaço menor em UHPB, temos **Félix Xavier da Cunha** (1833-1865), cujos poemas são de cunho patriótico, merecendo destaque o soneto

“Sete de Setembro”. De Juvenal Galeno (1836-1931), no âmbito da poesia folclórica e popular, destaca-se o poema “Cajueiro pequenino”; e, com menor relevo, Bruno Seabra (1837-1876) e seu poema intitulado “Canto extremo de um cego”. (BUENO, 2007, p. 107-108) Os dois últimos poetas também são mencionados em DBM, de Péricles Ramos. (RAMOS, 1979, p. 78)

O próximo poeta, Casimiro de Abreu (1839-1860), recebe inicialmente um estudo minucioso da sua biografia. “As *primaveras* sagrou Casimiro de Abreu como um dos poetas mais populares do Brasil, e dos mais perenemente reeditados, junto a um Castro Alves e a um Augusto dos Anjos”. Refletindo sobre o tema da saudade da pátria, tão presente no poeta, Alexei Bueno destaca os poemas “Saudades” e “Minha terra”. (BUENO, 2007, p. 110) De influência byroniana, o historiador cita “A” e, sobre a figura materna, o célebre “Deus”; porém, o mais conhecido, parcialmente memorizado pelos brasileiros é “Oito anos”. Na página 108, tem-se uma imagem do poeta aos vinte anos de idade. O historiador cita ainda os poemas “A valsa”, “Amor e medo” e “No leito”, somados ao comentário de que, em Casimiro de Abreu, “praticamente desaparece o decassílabo branco, ainda tão presente na geração imediatamente anterior”. (BUENO, 2007, p. 116)

Após Casimiro de Abreu, aparece brevemente o poeta Tobias Barreto (1839-1889), que duelava com Castro Alves por causa das mesmas atrizes cultuadas por ambos os autores. No entanto, Alexei Bueno critica a apreciação que Sílvio Romero construiu de Barreto, “a ponto de considerá-lo superior ao autor de “O navio negreiro””, isto é, Castro Alves. (BUENO, 2007, p. 117) Segundo Bueno, Barreto é um “sofrível exemplo de Condoreirismo então em voga, subescola que só no baiano, diga-se de passagem, alcançou a grande poesia”. (BUENO, 2007, p. 117)

Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875) recebe o mesmo tratamento analítico-discursivo dispensado a Gonçalves Dias, Álvarez de Azevedo e, também, como perceberemos na sequência, Castro Alves. Para Alexei Bueno,

a poesia de Varela, em parte por sua posição cronológica central no Romantismo brasileiro, parece ser uma síntese de todas as tendências difusas nos seus outros grandes poetas. Como Gonçalves Dias, passa ainda pelo indianismo, como esse, Gonçalves de Magalhães e Porto-Alegre, intenta um longo poema narrativo, *Anchieta, ou o Evangelho nas selvas*. Byroniano e pessimista como Álvarez de Azevedo, escreve poemas abolicionistas como Castro Alves, “Mauro, o escravo”, muito

influenciado formalmente pelo “I-Juca Pirama”, sem possibilidades de aproximação qualitativa, e “O escravo”, sem dúvida, o único grande poema abolicionista brasileiro não escrito pelo autor de “Vozes d’África”. (BUENO, 2007, p. 119)

A perspectiva comparatista fundamentada nas características preponderantes dos outros poetas do período é bem presente no discurso do historiador; isso auxilia no mapeamento de tendências e originalidades em cada poeta. O primeiro trecho poético citado de Varela pertence ao texto “A sentença”, primeira parte do longo poema “Mauro, o escravo”. Mas é com a publicação de *Cantos e fantasias* que a sua obra atinge a maturidade. “A primeira parte da “Juvenília”, que abre o livro, é um dos maiores momentos líricos do Romantismo brasileiro”. (BUENO, 2007, p. 119)

A próxima parte citada é “Sextilhas”, de “uma rara sensibilidade que só reencontraremos, meio século depois, mas dentro de uma elaborada metafísica da Natureza, em Augustos dos Anjos”. (BUENO, 2007, p. 122) Após Alexei Bueno comentar parte da obra intitulada *Horas malditas*, o historiador aponta que “o apogeu de *Cantos e fantasias*, e de toda a obra do poeta está no “Cântico do Calvário”, a maior elegia escrita em língua portuguesa”. Tal poema baseia-se na perda trágica do filho pequeno; no entender de Bueno, os versos desse poema em “decassílabos brancos, como sempre em Varela, são de uma beleza, uma força viril e uma variedade sonora insuperável”. (BUENO, 2007, p. 122-123)

O imediato poema citado, igualmente de Varela, “O escravo”, insere-se na poesia abolicionista brasileira, “onde o sentimento religioso se mistura magistralmente com a indignação social”. (BUENO, 2007, p. 126) Depois, temos a citação de “Noturno” e “Evangelho nas selvas”, sua tentativa épica que retrata “Anchieta pregando aos índios, a história do Evangelho, essa maior de todas as histórias, de modo que o poema se pode classificar, por um lado, como uma obra religiosa, por outro, como um exemplo tardio”. (BUENO, 2007, p. 128-129) Em APB, Manuel Bandeira focaliza o estudo nesse épico e nos poemas que tratam da Independência do México, refletida pelo poeta. (BANDEIRA, 1997, p. 86-90)

Ao finalizar a análise dos textos de Varela e antes de iniciar o trabalho com os poemas de Castro Alves, aparecem dois poetas menores, mencionados brevemente: Vitoriano Palhares (1840-1890), considerado pelo historiador um ultrarromântico, acompanhado da citação de algumas estrofes do poema “Negro adeus”; e Melo Morais

Filho (1844-1919), “representante tardio do Condoreirismo abolicionista [...] a única coisa que se salva nos seus poemas são, como era de se esperar, as boas intenções”. (BUENO, 2007, p. 130-131) Os dois autores em questão também são registrados e avaliados como menores na obra histórica de Péricles Ramos. (RAMOS, 1979, p. 80)

Antônio de Castro Alves (1847-1871) é o último escritor desse período a ser examinado extensamente. Assim como procedeu com os importantes poetas anteriores, Alexei Bueno parte do registro biográfico e destaca que o poeta começaria a registrar seus versos desde os “treze anos de idade, versos encomiásticos [...] dedicados aos anos do seu diretor ou a importantes datas pátrias, como o Sete de Setembro e [...] Dois de julho, tema recorrente em sua obra”. (BUENO, 2007, p. 131) Na página 132, observa-se uma foto do poeta. Conforme aponta o historiador, com o poema

“Mocidade e morte”, aos dezessete anos de idade, Castro Alves alcançava a plena maturidade, dando início a uma fase de sete anos de duração, até a sua morte, em que criaria muitos dos maiores poemas da poesia brasileira e mesmo da língua portuguesa, e levaria o nosso Romantismo ao seu apogeu, depois do qual só lhe restou o implacável declínio e dissolução. (BUENO, 2007, p. 133)

Alexei Bueno cita o poema “Mocidade e morte” e registra que o poeta, no Brasil,

assumiria um papel tribunício e profético, ligado às grandes causas humanas da época, como aconteceu com tantos nomes do Romantismo universal, desde Byron da independência grega a tantos outros por outras variadas causas. Castro Alves, sob esse aspecto, assumiria, ao lado de Gonçalves Dias – mas num aspecto atual, ao contrário do maranhense, que o representou na sagração de um passado mítico – o papel de poeta nacional, um papel inalienável para ambos. Como um Eminescu para a Romênia, como um Petofi para a Hungria, como um Púshkin para a Rússia, como um Mickiewicz para a Polônia, como Solomos para a Grécia, ou como Martí – retornando ao nosso continente – para Cuba, Castro Alves representa para o Brasil a figura tipicamente romântica do poeta-herói. (BUENO, 2007, p. 135)

A abordagem comparatista do historiador alcança a esfera internacional e, conforme a citação recém-lida, Castro Alves é tido como apogeu do Romantismo brasileiro. Alexei Bueno apresenta o poeta através de uma divisão temática, semelhante ao esquema disposto em Gregório de Matos, do capítulo “Barroco nos trópicos”. Sublinha o narrador que Castro Alves “não se restringe ao binômio amatório e social/patriótico, há

uma terceira vertente, e de grande importância, que podemos chamar de reflexiva, em parte autobiográfica, tratando de certos motivos centrais de toda a poesia, a morte, a passagem do tempo”; nessa mesma linha, o historiador cita o poema “O fantasma e a canção”. (BUENO, 2007, p. 135)

Na temática do lirismo amoroso, Alexei Bueno cita os poemas “Hebreia”, “Boa noite” e “Aquele mão”. Ainda na referida vertente, existe uma “espécie de síntese de toda a poesia amorosa de Castro Alves, síntese estética e autobiográfica, temos a série de sonetos, com uma introdução em seis sextetos, “Os anjos da meia-noite””. (BUENO, 2007, p. 138-139) Do poema em questão, é citada a parte final, intitulada “Oitava sombra”, “soneto de uma imaterialidade que já nos aproxima [...] do Simbolismo”. (BUENO, 2007, p. 139) O historiador, assim como no comentário anterior, novamente não explica a razão da aproximação entre o trecho citado e o próximo período estético.

No âmbito da poesia social, Castro Alves atua em duas vertentes: “uma mais patriótica, heroica, resultando em versos mais bélicos”; e a outra é a célebre poesia abolicionista. Sobre essa última, Alexei Bueno cita o poema “A cruz da estrada” e o famoso “O navio negreiro”; deste, o historiador detém-se em analisar parte por parte e conclui que a obra “teve ação real na difusão abolicionista no Brasil, um poder que a poesia nunca alcançou nem antes nem depois entre nós”. (BUENO, 2007, p. 139-145) Na seção paisagística, o narrador cita “A queimada”; no segmento da poesia dramática, menciona a “Loucura divina”. O último trecho citado pertence a *Espumas flutuantes*, uma quadra esparsa batizada de “Numa página”. (BUENO, 2007, p. 146-148)

Ao final da apresentação do último grande poeta do Romantismo, aparece, na sequência do capítulo, mais cinco nomes, aos quais são dedicados não mais que um parágrafo para cada um: Narcisa Amália (1852-1924), com seu único livro, *Nebulosas*, a foto da poetisa aparece na página seguinte; Francisco de Castro (1856-1901), com *Harmonias errantes*, e o pai, Aloísio de Castro (1881-1959), ambos membros da Academia Brasileira de Letras; o gaúcho Múcio Teixeira (1857-1926), com as obras *Vozes trêmulas*, *Esculhambações* e *Terra incógnita*; e por último, o poeta De Luís Murat (1861-1929) com *Ondas*. Os cinco poetas citados não estão presentes nas histórias de Manuel Bandeira e Péricles Ramos; portanto, o historiador de UHPB, no âmbito da historiografia lírica brasileira, é responsável pela inserção de tais poetas.

Em seguida, aparece, no enunciado de Alexei Bueno, uma sequência – ressaltado que sob o formato de anúncio – de nomes de poetas; enfim, todos considerados menores, dos quais não são sequer referidos os poemas. Isso nos faz questionar até que ponto Alexei Bueno cumpre com a premissa registrada no prefácio, de analisar somente a poesia como obra de arte que ela é; porém, em alguns casos, temos mais nomes de poetas do que a poesia propriamente dita.

Este é o capítulo mais longo de UHPB: possui 96 páginas. Conforme vimos, depreende-se, através da escrita histórica de Alexei Bueno, que os principais poetas e obras desse capítulo são, respectivamente, Antônio Gonçalves Dias, com *Últimos cantos*; Álvarez de Azevedo, com o poema “Hinos do profeta”; Luís Nicolau Fagundes Varela, com a obra *Cantos e fantasias* e Antônio Castro Alves, com *O navio negreiro* e outros poemas aludidos. A biografia desses quatro poetas assume espaço bem amplo, enquanto que acerca dos poetas menores, é mencionada apenas a ocupação profissional. O apogeu da poesia no período do Romantismo brasileiro se dá com Gonçalves Dias e Castro Alves, sendo esse último considerado o poeta representativo da pátria.

3 – DOS PARNASIANOS ATÉ A CONTEMPORANEIDADE

Neste capítulo, damos sequência ao exame dos períodos estéticos do mesmo modo que no capítulo anterior, isto é, analisam-se os conceitos dos períodos em questão, a crítica literária dos poemas, bem como a seleção do cânone poético que Alexei Bueno promove na sua UHPB.

3.1 - À sombra do Parnaso

O quinto capítulo de UHPB, de título “À sombra do Parnaso”, explora os poemas produzidos na vigência da estética parnasiana. Segundo Alexei Bueno, tal movimento ascende, “reagindo à subjetividade romântica e ao pouco cuidado formal da escola”; desse modo, “chega o Parnasianismo ao Brasil pelo influxo” dos artistas europeus. Inicialmente, tal tendência foi identificada como “poesia realista”, mas, em seguida, o rótulo de parnasiano assumiu seu lugar. (BUENO, 2007, p. 151) Conforme o historiador, nesse período,

o vate se transforma em joalheiro, o “Vidente”, como no poema de Castro Alves, faz-se ourives da “Profissão de fé” que abre as *Poesias* de Bilac, quase pastiche do Théophile Gautier de *Émaux et camées*. O modelo ideal da escola são as artes plásticas, em especial a escultura, totalmente oposta ao “*de La musique avant toute chose*”, de Verlaine e dos simbolistas. E sobre isso vale a pena recordar a brilhante afirmação de Ezra Pound de que toda vez que se afasta da música a poesia decai. O poeta parnasiano é, portanto, escultor, quando não, descendo mais baixo, joalheiro, e é igualmente realista, impassível, e, como neoclássico, um amante da Antiguidade, da Grécia e dos deuses, uma Grécia de cenário, uns deuses de carnaval, pois o verdadeiro sentimento da Grécia ou do paganismo em um Holderlin ou em um Ricardo Reis-Fernando Pessoa, não em Alberto de Oliveira ou, descendo mais, Jorge Jobim. (BUENO, 2007, p. 151)

Diferentemente dos capítulos anteriores, neste, Alexei Bueno conceitua o período estilístico em exame, descreve algumas características do referido movimento e qualifica os poetas de “joalheiros”, ou seja, menores, sem sentimento poético. Novamente o historiador assume uma posição discursiva extremamente deliberada, análoga à do capítulo “O teatro arcádico”, quando critica a poesia organizada, construída de forma mais racional e moldada sob algum verso ou estrutura de metro específica, o que, para o historiador, resulta em poesia artificial.

Adiante no texto, Alexei Bueno destaca que, se insistirmos na crítica ideológica do Parnasianismo, “apesar dos grandes poemas que produziu, é pelo fato de ela ter, por décadas e décadas, e, de certo modo, até hoje, encoberto a mais alta poesia sua contemporânea no Brasil, a do Simbolismo”. (BUENO, 2007, p. 151) Após tal enunciado, evidentemente, inclinado a pensar o Simbolismo como escola superior ao Parnasianismo, o historiador aponta que na Trindade Parnasiana, isto é, “Raimundo Correia, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac”, todos viveram bem e foram fundadores da Academia Brasileira de Letras; “enquanto isso, afirmamos nós, havia uma Trindade Simbolista: Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos”, cuja vida foi árdua, completamente distinta da primeira trindade mencionada. (BUENO, 2007, p.151)

Conforme se percebe na leitura desse tópico, a crítica direcionada ao movimento parnasiano dá-se pelo fato de este participar “de uma *Belle Époque* cética e risonha, que se negava totalmente a ver a realidade do país e do povo, até o surgimento de gigantes morais como Euclides da Cunha e Manuel Bonfim”. (BUENO, 2007, p. 152) No que tange aos períodos da poesia nacional, o historiador afirma que

Pela terceira vez, com o Parnasianismo, o formalismo artificial tomava conta da poesia no Brasil. A primeira fora com o Gongorismo do gênero *Fênix Renascida*, a segunda com o Arcadismo, com as suas pastoras e pastores nesta *Árcadia* canicular quase africana. A terceira foi no próprio Parnasianismo, com suas Frinéias e Messalinas da Rua Quintada. A quarta, para dar um salto no tempo, com o famoso Concretismo, surgido apenas dezenove anos após a morte de Alberto de Oliveira, e que foi o Parnasianismo da ditadura militar, como o Parnasianismo fora o Concretismo da República positivista. Ambos escolas oficiais, o primeiro se entocou na Academia; o segundo, nas universidades. Mas é preciso reconhecer que quem bem cumpriu o programa do parnasianismo foi o concretismo: proximidade das artes plásticas, rigor (*mortis*) formal, impassibilidade etc. etc. Não conhecemos, em qualquer literatura, um poeta de primeira linha que o Parnasianismo tenha dado, e o Brasil não seria exceção. (BUENO, 2007, p. 152)

De acordo com Alexei Bueno, “o Romantismo, de fato, chegara rapidamente ao esgotamento após a morte de Castro Alves”; simultaneamente a esse evento, desenvolvem-se diversas reações ao período. A primeira repousa no poeta parnasiano apresentado no capítulo em estudo, Francisco Antônio de Carvalho Júnior (1855-1879), com o poema citado “Profissão de fé”, cujo conteúdo é uma intensa reação à concepção de mulher tão idealizada pelos românticos. Outro aspecto de reação ao Romantismo, reiterado pelo historiador, é o “desleixo formal, examinado sob a ótica da geralmente pouco sutil arte poética parnasiana”. (BUENO, 2007, p. 154)

Segundo Alexei Bueno, “alguns nomes que viveram uma adesão parcial ou plena ao Parnasianismo vinham de um passado romântico, como um Luís Delfino ou um Machado de Assis”. (BUENO, 2007, p. 154) O primeiro assume “a posição de um dos maiores sonetistas da língua portuguesa”; o segundo foi “um poeta de evolução lenta, um poeta que, inequivocamente, escreveu na plena maturidade ou mesmo na velhice seus melhores poemas”. (BUENO, 2007, p. 157)

O Machado de Assis “poeta” é um dos casos mais controversos, dado que o autor só publica suas poesias completas em 1901, aos 62 anos de idade. O quarto livro acrescentado nesse lançamento, *Ocidentais*, é “onde se encontram sem dúvida alguns de seus maiores poemas”. (BUENO, 2007, p. 156-157) O historiador registra que, dentre “todos esses poemas, inegavelmente dois foram os que mais atingiram o público, sem contarmos a tradução de Poe: “Círculo vicioso” e “A mosca azul””. (BUENO, 2007, p.

159) Esse último também recebe destaque na *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira. (BANDEIRA, 1997, p. 95)

Conforme Alexei Bueno, o que predomina nos versos de *Ocidentais*, assim como nos poemas desse período, “é um certo tom castiço, quase lusitano, quase camoniano, que fica explícito, mas aí por motivos óbvios, nos quatro sonetos a “Camões””. (BUENO, 2007, p. 160) Na página 158, vê-se uma foto de Machado de Assis tirada na época próxima à primeira edição das *Poesias*.

Após o estudo poético em Machado de Assis, alguns poetas, evidentemente considerados menores, são vistos de forma sucinta pelo historiador, ou seja, não recebem mais que um parágrafo de análise. Nessa mesma situação, aparece Luís Guimarães Júnior (1845-1898), cuja maior contribuição para a afirmação do Parnasianismo no Brasil se deu “através dos seus sonetos”, isto é, “a menos romântica das formas”. (BUENO, 2007, p. 160) Seu poema “Visita à casa paterna” é parcialmente citado. Adiante, temos Teófilo Dias (1854-1889) com o poema “A matilha”; Lúcio Mendonça (1854-1909), famoso “idealizador da Academia Brasileira de Letras, foi um dos últimos poetas de uma vertente romântica liberal”. (BUENO, 2007, p. 162) O soneto citado, “O rebelde”, é a relevante aproximação do poeta com a estética do período; Artur Azevedo (1855-1908), conhecido principalmente pela vasta obra teatral, recebe destaque pelo poema “À minha noiva”, cujas estrofes são parcialmente citadas.

O próximo poeta, Antônio Mariano Alberto de Oliveira (1857-1937), um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras, em 1897, é o primeiro autor a receber uma extensa análise no capítulo ora estudado. Após a breve descrição biográfica, o historiador relata que a estreia do poeta, em 1878, com *Canções Românticas*, ainda possui traços de um Romantismo em declínio, “mas várias características, o cuidado formal, certo interesse pelo exotismo e pela Hélade, poderiam indicar, ao leitor atento, sua mais que provável futura adesão à escola que se renunciava”. (BUENO, 2007, p. 164)

Na obra seguinte, *Meridionais*, “a estética parnasiana se afirma perfeitamente”, uma vez que “o uso do soneto se expande, assim como a utilização do metro alexandrino”. Alexei Bueno registra que Oliveira “seria o mais ortodoxo entre os grandes poetas do movimento”. (BUENO, 2007, p. 164) Em APB, Manuel Bandeira registra semelhante passagem, ao argumentar que “Alberto de Oliveira foi dos mestres parnasianos o que mais

se deixou prender aos rigores da escola, o que mais se distingue pelo conceito escultural da forma”. (BANDEIRA, 1997, p. 99)

O terceiro livro, *Sonetos e poemas*, de 1885, integralmente adaptado às diretrizes do movimento, é o que vincula o poeta à aceitação do gosto público. Conforme Alexei Bueno, numa época

em que a imprensa de todo o país os publicava até nas primeiras páginas dos periódicos, onde os mesmos podiam fazer, da noite para o dia, a fama de um poeta, às vezes graças a uma única peça que caísse no gosto do público. Foi o que aconteceu com Bilac com o “Ora, direis ouvir estrelas. Certo.”, com Raimundo Correia com “As pombas” e “Mal secreto”, com Guimarães Passos com “Teu lenço”. (BUENO, 2007, p. 164)

Alberto de Oliveira se consagrou na aceitação pública a partir do terceiro livro com os dois poemas “vasos”: “Vaso grego” e “Vaso chinês”. Segundo Alexei Bueno, o primeiro poema “encontra-se o inteiro de Alberto de Oliveira. O uso, bem classicizante, da ordem inversa até o exagero, a perfeição formal, a impassibilidade, a visão de uma Grécia perfeitamente imaginária, em suma, uma poesia ornamental”. (BUENO, 2007, p. 165) Do livro seguinte, *Versos e rimas*, de 1895, o historiador cita o poema “Aspiração”, cujo conteúdo revela o senso de Natureza sempre presente no poeta. Na página 165, aparece uma ilustre foto de Oliveira na velhice.

Seguindo na tradição idílica do poeta, temos, em 1898, *O livro de Ema*, em alguns anos depois *Céu noturno*, cujo poema “Horas mortas” é citado pelo historiador como sendo a expressão de “um singelo e sincero retrato da poesia em sua vida”. (BUENO, 2007, p. 168)

Verifica-se, novamente, no caso citado, assim como em outras passagens críticas anteriores, o caminho biográfico escolhido pelo historiador, tanto na interpretação dos poemas quanto na escolha dos mesmos.

No que tange ao poeta em exame, Alexei Bueno explica que, a partir desse momento, a obra de Alberto de Oliveira oscila entre duas grandes tendências: a primeira expressa em “poemetos ou narrativos”, como o *Cheiro da flor* e a outra, basicamente poesia lírica, como *Ramo de árvore*, de 1922, “o melhor livro de sua maturidade, no qual se manifesta uma natural melancolia crepuscular, e no qual se encontram alguns sonetos admiráveis, dos melhores de sua obra”. (BUENO, 2007, p. 169) O poema “A casa da Rua

Abílio” é aludido como “um momento confessional de alta qualidade emotiva, impensável nos seus gloriosos momentos de campeão da nova estética”. (BUENO, 2007, p. 169)

O próximo poeta, Adelino Fontoura (1859-1884), é mencionado brevemente pelo historiador, cuja obra *Dispersos*, de 1955, reúne todos os poemas parnasianos distribuídos em periódicos da época. Não obstante, o segundo poeta famoso da trindade parnasiana, Raimundo da Mota Azevedo Correia (1859-1911), recebe nove páginas de destaque. A produção do poeta é examinada juntamente com a sua história de vida, tendo estreado em 1879, com a obra *Primeiros sonhos*, “livro onde ainda domina a expressão romântica, [...] mas já trazendo um número relativamente significativo de sonetos, forma pouco usado pelos românticos e que seria de primordial importância para os parnasianos e simbolistas”. (BUENO, 2007, p. 170) Uma quadra do soneto “Noite de inverno” é citada para expressar que, mesmo nesse primeiro momento, já se encontra o uso de repetição de palavras em determinados jogos sintáticos, o que, para Bueno, é “típico da maturidade do poeta”. (BUENO, 2007, p. 170)

Conforme o historiador, “é em *Versos e versões*, de 1887, que se inicia a obra poética já formalmente ligada ao Parnasianismo e livre de resquícios românticos de Raimundo de Correia”. (BUENO, 2007, p. 170) Na página 161, consta uma foto da conhecida trindade parnasiana: Alberto de Oliveira, Raimundo Correia e Olavo Bilac. Alexei Bueno cita o poema “Versos a um artista” como sendo a expressão mais ortodoxamente parnasiana do livro; além disso, uma quase resposta solidária à “Profissão de fé”, de Bilac, “ambos espécies de poemas manifestos da escola”. (BUENO, 2007, p. 172)

O próximo poema aludido, “Saudade”, consiste num “soneto com algumas ressonâncias simbolistas e notável sonoridade”. (BUENO, 2007, p. 173) Segundo Alexei Bueno, a plena maturidade de Raimundo Correia é alcançada em *Sinfonias*, obra lançada em 1883. Dela são citados os sonetos “As pombas”, “Menino e moço” e “A cavalgada”. O último, “embora indubitavelmente ligado ao Parnasianismo, permanecia algo de romântico na visão política de Raimundo Correia e na sua expressão em versos”. (BUENO, 2007, p. 174-175)

Entretanto, conforme o historiador, “o livro mais importante e característico de Raimundo Correia é *Aleluia*, de 1891”. (BUENO, 2007, p. 175) Além de nele o pessimismo intensificar-se, “havia de fato, em Raimundo Correia, uma inquietação metafísica, um

desconforto com o absurdo do Universo que nunca arranharam nem de leve os seus dois companheiros de Trindade Parnasiana, Bilac e Alberto de Oliveira”. (BUENO, 2007, p. 175) Alexei Bueno destaca, como exemplo da qualidade ortodoxa dessa obra, o soneto “Citera”, dedicado a Raul Pompéia. (BUENO, 2007, p. 175) Adiante, cita o poema “Banzo”, reescrito três vezes pelo poeta até obter a solução poética exata.

Para o narrador, Raimundo Correa foi o poeta de maior riqueza vocabular do Parnasianismo brasileiro e o de maior variedade expressiva. Obviamente o uso recorrente de repetição das palavras, tão comum ao poeta, nem sempre alcançou o efeito desejado. Esse maneirismo também pode ser identificado, “com objetivos e resultados muito diversos”, assim como em Cruz e Souza e Augusto dos Anjos. (BUENO, 2007, p. 177-178)

O último livro publicado, no ano de 1898, *Poesias*, alcança sua maior realização poética no célebre poema “Plenilúnio”, que segundo Alexei Bueno, é um “momento de inegável aproximação ao Simbolismo”. (BUENO, 2007, p. 178) Em relação ao poeta, conclui o historiador que

Em que pesem todos os outros grandes momentos da poesia parnasiana entre nós, Raimundo Correa é o poeta de maior riqueza espiritual e domínio técnico da escola, que sempre valorizou muito o último, mas nem tanto o primeiro. (BUENO, 2007, p. 179)

Conforme Alexei Bueno, o próximo poeta parnasiano, Bernardino da Costa Lopes, (1859-1916) marcou sua época, estreando com *Cromos*. A obra é caracterizada por uma série de sonetos, contendo cenas da vida rural, uma espécie de “poesia que ficava a quilômetros tanto do Romantismo mais grandiloquente quanto da impassibilidade e do tom elevado parnasiano”. (BUENO, 2007, p. 179) Na página 180, encontra-se uma fotografia autografada do poeta em questão.

Em 1889, Bernardino Lopes publica *Sinhá Flor*, conjunto de poesias destinadas a Adelaide de Mendonça Uchoa, moça com a qual se casa. Entretanto, o ponto mais alto de sua poesia está em *Helenos*, de 1901. Nesse momento, segundo o historiador, o ornamento começa a se desfazer, “substituído por uma visão dolorosa e desenganado da vida, às vezes claramente biográfica, como no soneto “Artista ébrio”, ou no terrível “Paraíso perdido””, momento de claro desencanto com a outrora tão idealizada *Sinhá Flor*. (BUENO, 2007, p. 182)

Em seguida, Alexei Bueno cita o poema “Quando eu morrer”, momento expressivo da decadência física e financeira de Bernardino Lopes. Além disso, inicia-se em *Helenos* uma fase de religiosidade que se segue até o seu último livro, *Plumários*, de 1905. “A proximidade com o Simbolismo é inegável, e a altitude lírica das maiores de toda poesia da época, em contraste com a sua concreta miséria pessoal”. (BUENO, 2007, p. 183) O último poema citado, “Marechal Hermes”, promoveu intenso debate nacional e o coloca na mira crítica de Rui Barbosa, inimigo, na época, do Marechal Hermes da Fonseca.

Nas histórias da poesia brasileira de Manuel Bandeira e de Péricles Ramos, o poeta Bernardino Lopes é brevemente mencionado; já na de Alexei Bueno, não só o poeta recebe um exame significativo, como também o historiador destaca a singularidade do poeta:

A capacidade de projeção visual de B. Lopes, sempre perfeitamente acompanhada pela exatidão sonora, é das mais agudas da poesia brasileira. Se limitássemos a poesia à virtude de uma pintura verbal, como parcialmente propugnava o Parnasianismo, poucos se comparariam a B. Lopes. (BUENO, 2007, p. 183)

Os próximos dois poetas desse capítulo dedicado aos parnasianos não recebem mais que um parágrafo de estudo. O primeiro, Augusto de Lima (1860-1934), estreou com *Contemporâneas*, em 1887, seguida da publicação de *Símbolos*, em 1892. Segundo o narrador, Lima “é um dos mais interessantes nomes entre os parnasianos menos conhecidos, dominado por uma curiosidade rara entre os seus contemporâneos”. (BUENO, 2007, p. 186) O segundo poeta, José Isodoro Martins Júnior (1860-1904), muito inclinado “às ideias materialistas da Escola do Recife e propugnador de uma pretensa poesia baseada nas conquistas da ciência”, publicou, em 1883, *A poesia científica*. Para Alexei Bueno,

essa ideia grotesca de uma simples metrificacão de ideias e teorias, com um pouco de Madame Ackermann e muito primarismo mental, não deixou de fazer sucesso no Brasil, e se mantém até hoje travestida na planificação matemática do poema proposta por algumas vanguardas. (BUENO, 2007, p. 186)

O poeta seguinte, Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918), recebe uma extensa análise crítica, do mesmo modo que os poetas anteriores, pertencentes à já citada Trindade Parnasiana. O poeta “estreou em 1888 com *Poesias*, dando início à carreira

poética mais triunfal da literatura brasileira”. (BUENO, 2007, p. 186) Alexei Bueno registra em Olavo Bilac um caso notório na poesia brasileira; afirma o historiador:

O que chamamos de “caso” Bilac, e que se situa na complexa fronteira estético-sociológica, é o do poeta que, em toda a história de nossa literatura, alcançou o maior prestígio e a mais alta identificação popular jamais registrada, em plena vida e por um período duradouro. Figura paradigmática do lírico da nossa *Belle Époque*, Bilac propiciava aos seus inúmeros leitores o que para eles representava a própria quintessência da poesia, motivo provável de seu imenso prestígio entre contemporâneos e da perda posterior desse prestígio, fato que nunca aconteceria em relação à obra de arte *em si*, plenamente realizada, não estivesse ela contaminada de elementos espúrios que procuraremos identificar. (BUENO, 2007, p. 187-188)

Para Manuel Bandeira, em APB, Bilac “se apresentava no maior rigor da nova escola e, no entanto, com uma fluência na linguagem e na métrica, uma sensualidade à flor da pele que o tornavam muito mais acessível ao grande público”. (BANDEIRA, 1997, p. 103)

Argumenta Alexei Bueno que a opinião artística cultural decorria da França para cá, sobretudo o estilo *pompier*, distinto por “um academicismo epigônico com muita frequência temperado pelo anedótico e pelo emocionalmente fácil”. (BUENO, 2007, p. 188) No processo de tal orientação, duas características dessa arte dominante “passariam para o Parnasianismo brasileiro: o historicismo e o anedótico”. (BUENO, 2007, p. 188) O uso dos recursos anedóticos encontra-se na “Via Láctea”, de Olavo Bilac, do mesmo modo que em outros poetas do período em foco. Quanto ao historicismo, presente nas relações com a História antiga, salienta o narrador que “nada mais falso, na verdade, que a ideia de Grécia dos nossos poetas dessa fase, ideia ornamental e pitoresca, sem nenhuma apreensão essencial do fenômeno grego”. (BUENO, 2007, p. 189)

“Para os nossos parnasianos, assim como o anedótico, o historicismo servia de meio para compor um quadro, belo em si próprio, e portador de uma moralidade”. (BUENO, 2007, p. 189-190) Alexei Bueno elucida que a “diminuição do tom, a primazia na questão formal, o anedótico e o moral, tudo serviu de caminho à grande popularidade, bem como o patriótico de gosto *cocardière*, como no famoso soneto “Pátria””. (BUENO, 2007, p. 190) Sendo assim, o historiador conclui que:

O levantamento do ideário de Bilac, na poesia como na prosa, revela uma das chaves de sua popularidade. Bilac representa, sem um momento de dissidência, o “senso comum”, aquela sabedoria de todos e de ninguém que é o axioma e o gozo dos povos. Além do amor – tema paradigmático da poesia lírica para o leitor médio – que domina a grande maioria da sua obra, os outros temas recorrentes são o culto à pátria, a admiração pelo trabalho e pelo progresso, o culto do sacrifício e do heroísmo, a dor da saudade, a tentação do pecado etc. (BUENO, 2007, p. 192)

O destaque para Olavo Bilac ocorre na obra *Tarde*, pois, segundo o historiador, em alguns poemas “sente-se certo influxo do Simbolismo”. (BUENO, 2007, p. 197) Acerca da trindade parnasiana, Alexei Bueno afirma:

Para nos limitarmos à “trindade parnasiana”, o que caracteriza cada um dos poetas, mais que um *estilo*, é uma *maneira*. Alberto de Oliveira é imediatamente reconhecido pela série de inversões sintáticas, às vezes excessivas, com que trabalha sobretudo os seus sonetos [...] Raimundo Correa tem como maneirismo constante as repetições e reiteraões, em ordem inversa ou direta, que, nos piores momentos, beira ao tautológico e ao pleonástico. [...] Bilac, para além da metrificação, corretíssima e comumente monótona [...] demonstra também, através de toda a obra e sobretudo nos sonetos, um uso constante de paralelismo e antíteses. (BUENO, 2007, p. 194-195)

O poeta paranaense Emílio de Meneses (1866-1918) foi também bastante popular na *Belle Époque* brasileira, popularidade que transcendeu a sua poesia. Estreou em 1893, com *Marcha Fúnebre*, “obra relativamente pequena, ortodoxamente parnasiana, com uma grande dominância do soneto e, especialmente, do verso alexandrino”. (BUENO, 2007, p. 198) Segundo o narrador, o poema mais célebre de Meneses é “Os três olhares de Maria”, conjunto de sonetos sobre a anunciação, crucificação e ascensão de Jesus. (BUENO, 2007, p. 198) Em 1906, publica “Dies Irae”, poema de oito partes que trata de um naufrágio; em 1909, lança *Últimas rimas e Poesias*.

Para Alexei Bueno, a grande poesia de Meneses “é a satírica, gênero que ainda não encontrou igual no Brasil, após Gregório de Matos”. (BUENO, 2007, p. 198) A obra de 1924, *Mortalhas* – os deuses em ceroulas, publicada postumamente, “é uma reunião de poemas, especialmente sonetos, que engloba a melhor poesia satírica nossa desde o já lembrado seiscentista baiano”. (BUENO, 2007, p. 198)

Conforme o historiador, pelo consenso da época, o quarto nome mais prestigioso do Parnasianismo é o de Vicente Augusto de Carvalho (1866-1924). Alexei Bueno aponta que

Carvalho “produziu uma obra menor apenas em extensão às dos três nomes da Trindade, onde se contam alguns dos poemas mais notáveis do lirismo brasileiro”. (BUENO, 2007, p. 198) Estreou com *Ardentias*, em 1885; três anos depois, publica *Relicário*, “mas o cerne de sua obra se encontra em *Poemas e canções*, publicado em 1908, com prefácio de Euclides da Cunha”. (BUENO, 2007, p. 198) Na página 199, existe uma imagem do poeta, fotografado no início do século XX.

Este é o primeiro poeta, de UHPB, cujo exame das obras ocorre através de uma dispensa deliberada, por parte de historiador, dos aspectos biográficos; tanto que o mesmo assim registra: “Vicente de Carvalho é desses poetas para análise dos quais os fatos biográficos não apresentam grande importância”. (BUENO, 2007, p. 200) Da obra *Poemas e canções*, Alexei Bueno cita o soneto “Esperança”; no entanto, é o poema “Pequenino morto” que mais chama a atenção do narrador. Registra Bueno que o referido poema se aproxima mais do Simbolismo do que do Parnasianismo; ressalta, assim, a problemática das classificações na história da nossa poesia.

Após mencionar alguns poemas do autor, Alexei Bueno destaca e cita o poema “Sonho póstumo”, no qual “o poeta expõe o seu desejo de, ao invés de ser enterrado, ter seu cadáver exposto ao sol e às aves, como os antigos persas. Trata-se de uma áspera e, no entanto, lírica meditação filosófica, em quadras de alexandrinos intercalados com hexassílabos”. (BUENO, 2007, p. 202)

Para o historiador, Vicente de Carvalho possui uma sinceridade confessional, que o aproxima de Raimundo Correia e, por outro lado, o distancia de Bilac e mais ainda de Alberto de Oliveira. Enfim, “apesar de exiguidade da obra, o autor de *Poemas e canções* encontra-se no mesmo patamar dos outros nomes mais populares do Parnasianismo brasileiro”. (BUENO, 2007, p. 203) Visão análoga encontra-se na APB, em que afirma Bandeira:

Mas a publicação em 1902 do poema *Rosa, Rosa de amor*, seguida seis anos depois da dos *Poemas e Canções* veio revelar um quarto mestre em nada inferior aos outros, e a certos aspectos mesmo superior – mais vário, mais completo, mais natural, mais comovido. (BANDEIRA, 1997, p. 106)

Adiante temos Guimarães Passos (1867-1909), que estreia, em 1891, com *Versos de um simples*. “Era um parnasiano correto, de temática quase sempre amorosa”. (BUENO,

2007, p. 203) Antonio Sales (1868-1940), poeta dos fins do Parnasianismo; Osório Duque-Estrada (1870-1924), que alcançou imortalidade através da autoria dos versos do Hino Nacional brasileiro.

Registra Alexei Bueno que um “caso curioso de mistificação literária” é os *Sonetos do Exílio*, publicados em 1898, em Paris, atribuídos ao imperador Dom Pedro I, exilado há oito anos. No entanto, a autoria é contestada e o “verdadeiro autor, monarquista e grande admirador do monarca morto, calou-se, e o mistério persevera até hoje”. (BUENO, 2007, p. 204-207)

Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1965) contribuiu para a poesia brasileira com *Odes e elegias*, editado em Roma, em 1904. Segundo Alexei Bueno, a obra introduziu entre nós os metros bárbaros, lançado na Itália por Carducci, “ou seja, uma tentativa de adaptação às línguas neorromânticas dos pés da métrica clássica, pentâmetros, hexâmetros e outros”. (BUENO, 2007, p. 209) Para exemplificar a teoria dos metros, o historiador cita o poema “Despedida”.

De forma textualmente breve, Alexei Bueno menciona alguns poetas menores do final do período. Batista Cepelos (1872-1915) obteve notoriedade nacional com a publicação de *Os bandeirantes*, em 1906. Júlio Salusse (1872-1948) alcançou fama nacional graças ao soneto “Os cisnes”, citado pelo historiador. Francisca Júlia (1874-1920) “era a consagração da grande figura feminina da poesia parnasiana brasileira”. (BUENO, 2007, p. 210) Bastos Tigres (1882-1957), o maior poeta humorista do período parnasiano e, por último, temos Martins Fontes (1884-1937), considerado pelo narrador um poeta anacrônico, fora do seu tempo, no que tange à produção poética; todavia, sempre formalmente perfeito.

Ao concluir o período em análise, Alexei Bueno constata que o Parnasianismo, “desimportante em todo mundo, gozou de hegemonia longa e avassaladora” no Brasil. (BUENO, 2007, p. 212) Nesse término, diversos nomes são elencados, do mesmo modo que no final dos capítulos anteriormente examinados.

Este é o primeiro capítulo em que o historiador conceitua o período estético analisado, algo que não ocorre na maior parte de UHPB. Entretanto, Alexei Bueno menospreza o estilo parnasiano, tanto no Brasil quanto no exterior, considerando-o um movimento artificial e menor na história da poesia brasileira. Ao analisar os poemas, o autor se esforça para encontrar vestígios que salientam as características simbolistas nos

poetas, no sentido de buscar no Parnasianismo um caminho para a alta poesia, que, conforme Alexei Bueno, seria o movimento em paralelo, isto é, o Simbolismo. Apesar da crítica mencionada, o autor aponta os destaques parnasianos para Alberto de Oliveira, com a obra *Ramo de árvore*; Raimundo Correa, com o livro *Aleluia*; Olavo Bilac, com a *Tarde* e Vicente Augusto de Carvalho, com a obra *Poemas e canções*.

3.2 - O sopro do símbolo

Partindo da hipótese apresentada no capítulo introdutório de UHPB, ou seja, a de que a arte possui um movimento inerentemente pendular, “entre o contido e o arrebatado, o apolíneo e o dionisíaco, o racional e o intuitivo”, a respeito da estética simbolista, Alexei Bueno registra que

o Simbolismo surgiu entre nós como uma reação ao arraigado materialismo parnasiano, à visão primariamente fisiológica do homem na prosa naturalista, às simplificações zolaescas em toda literatura, ao culto hipertrofiado da forma na decadência da escola então dominante no cenário nacional, à redução da poesia à arte irmã da estatuária, ou mesmo da ourivesaria. (BUENO, 2007, p. 213)

Já na abertura do capítulo, percebe-se que o historiador concentra a análise do Simbolismo no Brasil mais na crítica ao movimento anterior do que propriamente na escola em exame. O conceito de “Simbolismo” não é elucidado pelo historiador de forma satisfatória; ele apenas anota que as figuras dominantes dessa influência foram, no primeiro momento, Baudelaire e Verlaine, aos quais se uniram posteriormente Rimbaud, Mallarmé e Huysman, na prosa. Adiante, inclui os portugueses Eugênio de Castro e Antonio Nobre, “uma figura menor como João Barreira, cuja influência no poema em prosa entre nós, através de seu livro *Gouaches*, de 1892, foi decisiva”. (BUENO, 2007, p. 213)

Depois de apontar como “o fundador e incontestado nome maior da escola no Brasil, João da Cruz e Souza”. (BUENO, 2007, p. 213), Alexei Bueno descreve a vida do poeta e indica que, em 1883, Cruz e Souza publica sua primeira obra, *Julieta dos Santos*, “polianteia lírica escrita em colaboração com Virgílio Várzea e Santos Lostada”. (BUENO, 2007, p. 214)

Dois anos mais tarde, o poeta lança *Tropos e fantasias*. A respeito dessas obras iniciais, o historiador argumenta que “o seu domínio na forma era fraquíssimo, pleno de erros de métrica, de acentuação, de eclipses, de toda ausência de artesanato imaginável, logo nele, que seria na maturidade, um dos poetas formalmente mais perfeitos da poesia brasileira”. (BUENO, 2007, p. 214)

Em 1893, o poeta publica *Missal*, obra que “já propunha a literatura brasileira várias características marcantes daquilo que o Simbolismo buscava, pela musicalidade sugestiva, pela magia encantatória do verbo, pela presença do inconsciente na gênese da arte”. (BUENO, 2007, p. 214) Mas, conforme Alexei Bueno, “é nos versos de *Broquéis* e, sobretudo nos dois livros de poemas que se seguirão, que a escola inicia o seu triunfo estético no Brasil”. (BUENO, 2007, p. 214) Em APB, Manuel Bandeira também registra as duas obras como o início do Simbolismo no País. (BANDEIRA, 1997, p. 111)

Na obra de Péricles Ramos, *Do Barraco ao modernismo*, há um capítulo intitulado “Poesia simbolista”. Nele, o autor formula um erudito estudo da estética simbolista, desde sua origem na Europa, as suas primeiras manifestações no Brasil, incluindo um exame dos poetas nos Estados em que essa escola obteve notáveis seguidores. (RAMOS, 1979, p. 210-231)

A análise que Alexei Bueno promove da obra de Cruz e Souza configura-se inicialmente nas questões históricas da recente abolição da escravatura no Brasil. Segundo o historiador, Cruz e Souza, sentindo-se agredido por uma sociedade marcada pelo racismo e pela escravidão, mesmo já tendo sido decretado o término da mesma, a epígrafe de Baudelaire e o título *Broquéis*, faziam-no assumir uma posição de “guerreiro da arte, posição que, ao fim dos cinco anos que lhe restavam de vida, seria tragicamente trocada pela de mártir”. (BUENO, 2007, p. 216) Na página 215, há uma foto do poeta em exame.

Alexei Bueno inicia o estudo da obra *Broquéis* pelo poema “Antífona”, cuja característica central é a obsessão pela cor branca que, para o narrador, “viria a dar vazão a todas as analogias pseudopsicanalíticas, por causa da cor do poeta”. (BUENO, 2007, p. 216) A mesma observação da cor branca encontra-se na APB, de Manuel Bandeira. (BANDEIRA, 1997, p. 111) Em seguida, Bueno cita o soneto “Acrobata da dor”, que salienta uma “força cáustica e sarcástica em Cruz e Souza”. (BUENO, 2007, p. 217)

Os poemas da próxima fase, reunidos postumamente em *Faróis*, de 1900, caracterizam-se por serem longos e marcados pela “sensação da fragilidade da vida, a da

pobreza como gêmea da loucura, a busca discretamente desesperada de uma salvação, algo de duradouro na impermanência geral”. O historiador cita o poema “Pandemonium” para exemplificar a fase terrível do poeta. Outra composição citada, de destaque, é “Violões que choram”, na qual se observa a novidade do uso da aliteração. (BUENO, 2007, p. 218)

Na obra seguinte, *Últimos sonetos*, Alexei Bueno cita “Esquecimento”, poema que tem impressionantes efeitos registrados pelo recurso da reiteração de palavras. Os versos expressam a salvação pela arte, já simbolizada pela epígrafe de Baudelaire, no livro anterior. (BUENO, 2007, p. 219-220) O poema “Meu filho”, “em quadras de decassílabos”, mostra uma preocupação amarga pelo recém-nascido filho, considerado por Alexei Bueno, “como o maior poema que o Brasil produziu sobre tal tema, depois de “Cântico do Calvário” de Fagundes Varela”. (BUENO, 2007, p. 221) Em seguida, menciona “Ressurreição”, cuja temática é a recuperação da esposa após intenso tratamento; e encerra a análise de *Faróis* com o poema “Ébrios e cegos” que, segundo o historiador, é “praticamente o ato de nascença da poesia moderna no Brasil”. No entanto, essa afirmação fica vazia e destituída de uma explicação necessária para ser considerada a gênese da poesia moderna no Brasil. (BUENO, 2007, p. 222)

Segundo Alexei Bueno, o livro final do poeta, *Últimos Sonetos*, contém excelentes poemas; por conseguinte, é uma tarefa complexa selecionar os melhores, dada a “unidade essencial e qualitativa do conjunto. Constituem grandes sonetos do Simbolismo brasileiro, ao lado dos de Alphonsus de Guimaraens, verdadeiras sacralizações do papel do poeta”, conforme se percebe no “Caminho da glória”. Depois são destacados mais dois poemas: “Supremo verbo” e “Vida obscura”. (BUENO, 2007, p. 223) A obra “*Últimos Sonetos* representa a cristalização do triunfo anímico do poeta, engastado no contraste violento de sua derrota biográfica”. O historiador cita “Sorriso interior”, último poema produzido antes da morte de Cruz e Souza. No seu túmulo, foram inscritos em bronze os dois versos finais do soneto “Triunfo supremo”, último poema referido por Alexei Bueno. (BUENO, 2007, p. 225-226)

Adiante, Alexei Bueno examina alguns poetas avaliados como menores no movimento simbolista, dedicando não mais que uma página de análise a cada um deles. O primeiro é Emiliano Pernetá (1866-1921), nome fundamental para o Simbolismo no Paraná. Reuniu seus poemas em 1911, no volume *Ilusão*. “O alexandrino de numerosos poemas seus segue uma acentuação das mais livres no período de grande vigência entre

nós dessa medida”. Do poeta paranaense, o historiador cita “Soneto” e “Hércules”. (BUENO, 2007, p. 227)

Depois, temos Mário Pederneiras (1868-1915), com as obras *Agonia*, de 1900, e *Rondas Noturnas*, de 1901, “são de um Simbolismo ornamental mais externo que de essência”. Em 1906, o poeta publica *Histórias do meu casal*, considerado pelo narrador como uma espécie de “poesia sempre elegíaca, monótona, com alguns momentos comoventes”, conforme se nota nos dois versos referidos de “Era uma vez”. (BUENO, 2007, p. 228) Dario Veloso é o próximo poeta, também paranaense, a ser comentado (1869-1937), um dos autores que mais se aproximou do Ocultismo, “tão ligado na França ao movimento através de nomes como os de Éliphas Lévi, Stanislas de Guaita, Papus, Huysmans ou Péladan”. O longo poema *Atlântida* é o livro mais importante do poeta (BUENO, 2007, p. 229), que não aparece na APB, de Manuel Bandeira.

Seguindo a seleção de Bueno, “outro nome máximo do Simbolismo brasileiro” é Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Ao descrever a vida do mesmo, o narrador destaca que a morte da prima Constança – namorada do poeta – marcará toda a sua obra, tornando-o “indubitavelmente o grande poeta da morte, e o maior poeta católico da língua portuguesa”. (BUENO, 2007, p. 229) Na página 230, aparece um retrato, datado do final do século XIX, de Alphonsus de Guimaraens. Na APB, de Manuel Bandeira encontra-se a mesma informação: a morte da amada será o efeito catalisador para a obsessão do poeta pelo tema. (BANDEIRA, 1997, p. 114)

Publicado somente em 1902, *Kiriale*, que antecede uma década a sua edição, é composto de poemas “fúnebres, góticos, poescos, próximos de um satanismo à *La Huysmans*, com algo que o aproxima de Charles Cros, uma ambiência nunca vista na poesia brasileira, como no seu “À meia-noite””. (BUENO, 2007, p. 231) Nas obras *Dona Mística* e *Câmara Ardente*, “o tom fúnebre é substituído pelo religioso [...] que alcançará seu apogeu no *Setenário das Dores de Nossa Senhora*”, “a mais admirável poesia católica composta no Brasil”. (BUENO, 2007, p. 231)

Segundo Alexei Bueno, um dos poemas que adquiriu enorme popularidade por meio da publicação em periódicos da época foi “Ismália”, do mesmo modo que alguns outros sonetos editados apenas postumamente em 1923, na obra *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*. A “obsessão pela morte atingirá a expressão máxima nos sonetos de *Pulvis*, livro de um arraigado pessimismo”. (BUENO, 2007, p. 232-233) O historiador

conclui que a obra de Alphonsus de Guimaraens “é pouquíssimo variada, o perfeito contrário, por exemplo, de um Jorge de Lima ou de um Carlos Drummond de Andrade, poetas de grande variedade formal e temática”. (BUENO, 2007, p. 234)

Ainda no contexto do movimento simbolista brasileiro, Alexei Bueno registra mais um grupo de poetas menores; por exemplo, o baiano Pethion de Vilar (1870-1924), de quem é destacado o “Poema das vogais”. Do mineiro José Severiano de Resende (1871-1931), com apenas um livro publicado, *Mistérios*, Alexei Bueno destaca o poema católico “A Lúcifer”. O gaúcho Adalberto Guerra Duval (1872-1947) a quem “coube a honra de ser o introdutor do verso livre, na verdade do verso polimétrico, no Brasil, com seu livro *Palavras que o vento leva*, publicado em 1900”. (BUENO, 2007, p. 237)

Silveira Neto (1872-1942) estreou com *Luar de Inverno*, em 1901 e, a partir de *Ronda crepuscular*, de 1923, o poeta foi se aproximando “de uma polimetria rimada que foi uma das formas de eleição do período de sincretismo estilístico que antecedeu o Modernismo entre nós”. (BUENO, 2007, p. 239) Henrique Castriciano (1874-1947), autor de visão regional, mesclou tendências simbolistas e parnasianas, obtendo destaque no poema “O aboio”. O paraibano Carlos Dias Fernandes (1875-1942) produziu uma bela homenagem ao Poeta Negro, com o poema “Ante o cadáver de Cruz e Sousa”. Auta de Sousa (1876-1901) “foi a maior poetisa católica do Brasil depois de Alphonsus de Guimaraens”; seus poemas trazem um Romantismo tardio misturado com a musicalidade simbolista, são citados os poemas “Melancolia” e “Caminho do sertão”. (BUENO, 2007, p. 241)

Antônio Joaquim Pereira da Silva (1876-1944) foi o primeiro simbolista a entrar na Academia Brasileira de Letras; seu principal livro é *Solitudes*, de 1918; o soneto “Interior”, de ambiência fortemente simbolista, é referido. Marcelo Gama (1878-1915), importante simbolista gaúcho, com a obra *Via Sacra*. Maranhão Sobrinho (1879-1915) teve destaque na sua estreia, *Papéis velhos... roídos pela traça do Símbolo*, de 1908. “Sua poesia se aproximava do lado satanista, ocultista da escola”. O historiador cita o soneto “Interlunar”, de imensa qualidade rítmica. (BUENO, 2007, p. 241) Surge ainda, nesse patamar menor, Francisco Mangabeira (1879-1904), com o poema *Tragédia épica*; e Félix Pacheco (1879-1935), iniciado numa feição simbolista, em *Via crucis*, de 1900, e *Mors-amor*, de 1904; depois, a aderência à estética parnasiana.

De todo esse grupo de poetas simbolistas, apenas dois integrantes aparecem na APB de Manuel Bandeira: Antônio Joaquim Pereira da Silva e Marcelo Gama. Na obra DBM, de Péricles Ramos, os únicos poetas que não aparecem são Auta de Sousa e Maranhão Sobrinho.

Após o registro histórico dos poetas menores recém-mencionados, Alexei Bueno se debruça no exame extenso de Augusto dos Anjos (1884-1914), e do mesmo modo como fez com os poetas considerados maiores, o estudo inicia-se pela história de vida do poeta. Para o historiador, “a poesia de Augusto dos Anjos nos impressiona, até hoje, pela extrema especificidade do indivíduo que a compôs, pelo caráter de independência extrema, quase de geração espontânea, com que ela irrompeu no panorama da literatura brasileira”. (BUENO, 2007, p. 242) Na página 243, Alexei Bueno apresenta uma foto autografada pelo poeta, com data de 1904.

Conforme o narrador, “uma das bases primordiais de sua visão de mundo, e, por conseguinte, de sua obra, o seu propalado cientificismo, caracteriza bem o indivíduo educado nos últimos anos do século XIX”. (BUENO, 2007, p. 244) Nesse contexto, Augusto dos Anjos

adotou como crença pessoal os sistemas que mais dariam ensejo a uma visão predominantemente mística e totalizadora do universo, ou seja, o Evolucionismo, vindo de Darwin, mas sobretudo filtrado por Spencer, e, mais decisivamente, o Monismo, o grande sistema unificador da fenomenologia universal fervorosamente propagandeado por seu criador Ernest Haeckel. (BUENO, 2007, p. 244)

Assim, Alexei Bueno assinala que o uso do vocabulário científico resultou, nas mãos do poeta, em uma produção poética original, ao integrar no seu léxico a metáfora e a fonética. O Monismo evolucionista se transformou num sistema místico interligado, “que lhe serviu de base tão legítima para o exercício poético”, assim como os “diversos sistemas religiosos serviram para poetas místicos de todos os tempos”. (BUENO, 2007, p. 245)

O historiador também introduz no cerne da produção poética de Augusto dos Anjos a teoria do movimento pendular, mencionada no prefácio e retomada no início deste capítulo. Nas palavras de Alexei Bueno,

o que verdadeiramente podemos detectar na visão de mundo do poeta é um movimento pendular entre a adesão a um postulado filosófico e a descrença parcial ou total na sua eficácia, bem como na de todos os

outros sistemas, quando confrontados com a simples e implacável presença da maior das evidências da vida e do universo: a morte, destruidora paciente e impiedosa de todos os esforços e devaneios humanos. (BUENO, 2007, p. 245)

Alexei Bueno considera Augusto dos Anjos o rei da sinérese e da aliteração na poesia brasileira. Do livro *Eu*, o historiador destaca o poema “Os Doentes” como a coluna vertebral da obra. No entanto, é no conhecido soneto dedicado ao filho do poeta, nascido morto, que o historiador se detém, promovendo uma análise temática e fonética. (BUENO, 2007, p. 250)

O exame da produção poética de Augusto dos Anjos segue adiante, numa linha comparatista, sobretudo no campo lexical e temático dos poemas. A produção do poeta é comparada às de Augusto de Lima, Fernando Pessoa, Hermes Fontes, Antônio Nobre, Cesário Verde, entre outros. Podemos observar que o poeta em foco é o que suscita maiores traços comparativos até o presente momento, em UHPB.

Após o detido estudo em Augusto dos Anjos, Alexei Bueno explora brevemente alguns poetas menores. Nesse contexto, surge Da Costa e Silva (1885-1950) com o poema “Saudade”, da obra *Sangue*, de 1908. A seu respeito, o “detalhe curioso é a forte presença da figura materna em toda obra”. (BUENO, 2007, p. 256) No último livro, *Verônica*, de 1927, observa-se o ponto culminante de sua obra. Pedro Kilkerry (1885-1917), nome alto do último Simbolismo com o poema “Harpa esquisita”; Ernâni Rosas (1886-1955), com uma poesia ligada aos portugueses da época; Eduardo Guimaraens (1892-1928), com a obra *Divina Quimera*, cujo poema “Doçura de estar só” é citado; e Rodrigues Abreu (1899-1927), ligado ao Simbolismo tardio, com as obras *A sala dos passos perdidos*, de 1924, e a *A casa destelhada*, do ano de sua morte. (BUENO, 2007, p. 256-260)

Dos nomes mencionados, apenas Da Costa e Silva e Eduardo Guimaraens aparecem em ABP de Manuel Bandeira. (BANDEIRA, 1997, p. 123) Na obra DBM, de Péricles Ramos, somente Rodrigues Abreu não é citado.

Chegando ao final do período simbolista, o historiador menciona os nomes de diversos poetas que participaram de algumas fases do movimento. O último dessa lista, Raul Pompéia, segundo o historiador, é de difícil classificação, uma vez que ele usa “processos indubitavelmente simbolistas”, mas “possui uma rigidez escultórica muito parnasiana”. Apesar disso, a estética simbolista está presente nas páginas de *O Ateneu*, “sobretudo no décimo segundo e último capítulo”. (BUENO, 2007, p. 260)

Conforme pudemos observar, a Trindade simbolista, composta por Cruz e Souza, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos, constitui os nomes centrais do Simbolismo no Brasil. O primeiro, Cruz e Souza, com as obras *Broqueis*, *Faróis* e *Últimos Sonetos*, é considerado o nome maior do período e recebe quatorze páginas de análise; o segundo, Alphonsus de Guimaraens com o destaque para o livro *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, teve seis páginas de exame e Augusto dos Anjos, com a obra *Eu*, treze páginas.

Alexei Bueno considera o Simbolismo um movimento positivo na poesia brasileira, diferentemente do anterior, o Parnasianismo. No entanto, esse último foi conceituado no capítulo precedente, enquanto que o Simbolismo não é esclarecido, tanto no sentido formal quanto temático, para o leitor.

Na obra DBM, Péricles Ramos, no capítulo intitulado *Poesia Simbolista*, explica o processo dessa corrente na Europa e sua respectiva recepção no Brasil. (RAMOS, 1979, p. 210-231) Manuel Bandeira, em APB, esboça alguns traços característicos do movimento simbolista, mas não chega a conceituá-lo de forma aceitável. (BANDEIRA, 1997, p. 111)

3.3 - Às vésperas da ruptura

O sétimo capítulo de UHPB, intitulado “Às vésperas da ruptura”, descreve a produção poética das duas primeiras décadas do século XX no Brasil. Tal período, que “começou um pouco antes e se estendeu muito além dessa limitação cronológica, passou a ser vulgarmente conhecido entre nós como Pré-Modernismo”. (BUENO, 2007 p. 261) Afirma Alexei Bueno que o referido conceito traduz certo negativismo para a historiografia literária brasileira, pois tal denominação “traduz um conceito muito mais histórico ou sociológico que estético”. (BUENO, 2007, p. 261) Além de o conceito ser vago, só se pode defini-lo pela negação, “referindo-se àquilo que, sem ser ainda modernista, já não seria exatamente parnasiano ou simbolista”. (BUENO, 2007, p. 261)

Segundo o historiador, a palavra Sincretismo, escolhida por Tasso da Silveira, define melhor o período, uma vez que “as duas primeiras décadas do século, de fato, assistiram a uma coexistência entre os frutos finais do Simbolismo e do Parnasianismo [...] e o pressentimento de novas tendências que estavam no ar”. (BUENO, 2007, p. 261) A única exceção desse período, segundo Alexei Bueno, é o poeta **Belmiro Braga** (1872-

1937), pois sua obra é dominada pelo regionalismo e sua simplicidade o manteve distante das duas grandes tendências dominantes. (BUENO, 2007, p. 261)

Em ambas as histórias da poesia anteriores, DBM, de Péricles Ramos, e APB, de Manuel Bandeira, não possuem um estudo que analise uma transição do Parnasianismo Simbolismo para o Modernismo. O período referido como Sincretismo introduz um redimensionamento nas classificações literárias, pois é geralmente conhecido pela expressão “poetas crepusculares”. Em APB, tais poetas são mencionados no início do capítulo “Modernistas”, e “posteriormente se definirão mais completamente na corrente modernista”. (BANDEIRA, 1997, p. 123)

A reflexão que o historiador coloca no início do capítulo ora analisado é pertinente para a Teoria da História da Literatura, pois expõe a complexidade e a fragilidade do método de enquadrar, em um determinado período cronológico, a estética produzida pelos poetas. No meu entender, o vocábulo “Sincretismo”, adotado pelo narrador, evidentemente é mais plausível que o de Pré-Modernismo. Adiante, Alexei Bueno esclarece mais a questão, ao argumentar que, ao contrário de quase todo o Ocidente,

o Modernismo brasileiro – aquilo que em quase toda a Europa se denominou Futurismo, sem qualquer relação com o Modernismo hispânico – surgiu não como uma sequência do Simbolismo, mas como uma reação ao Parnasianismo, em parte pela estranha sobrevivência desse movimento no Brasil, quando já se apagara em toda parte. (BUENO, 2007, p. 262)

O primeiro poeta eleito, na vigência do período de Sincretismo, é Amadeu Amaral (1875-1929), cuja estreia se dá em 1899, com *Urzes*. O soneto destacado, “Versos nevoentos”, representa bem a indefinição estética do período. Depois temos **Luís Carlos** (1880-1932), com o soneto “O canhão”; **José Albano** (1882-1923), considerado “um dos poetas mais inclassificáveis da poesia brasileira”, de quem Alexei Bueno destaca o poema “Prece”, cuja temática se aproxima à de Gregório de Matos. (BUENO, 2007, p. 263) Na página 264, observa-se uma foto desse poeta.

Seguindo, surgem vários poetas em breves parágrafos, acompanhados por uma sucinta biografia e alguns poemas. Temos, nesse espaço, Hermes Fontes (1888-1930), que deixa o poema “O carvão e o diamante” para o Simbolismo. **Adelmar Tavares** (1888-1963), com a obra *O caminho enluarada*, de 1932; **Olegário Mariano** (1889-1958), com

os livros *Últimas cigarras*, de 1920, e *O enamorado da vida*, de 1937; **Raul Machado** (1891-1954) alcançou repercussão nacional com o poema “Pássaro morto”; Felipe d’Oliveira (1891-1933), com o poema “O epitáfio que não foi gravado”; **Juó Bananére** (1892-1933), imigrante italiano que escreveu uma paródia da “Canção do exílio” sob o título de “Migna Terra”; Gilka Machado (1893-1890), com as obras *Cristais partidos*, em 1915, e *Estados da alma*, de 1917; **Orestes Barbosa** (1893-1966) obteve destaque com o poema “Chão de estrelas” e **Luís Peixoto** (1889-1973), com diversos poemas transformados em canções. (BUENO, 2007, p. 265-268)

Ronald de Carvalho (1893-1935) é o primeiro poeta deste capítulo a receber uma extensa análise, não apenas acerca de sua produção literária, mas também de sua vida. O poeta estreia em 1914, com a obra *Luz gloriosa*; segundo Alexei Bueno, os poemas se expressam num “estilo híbrido entre o Neoparnasianismo [...] e o Neo-simbolismo”, situação usual entre os diversos autores desse momento. (BUENO, 2007, p. 265-268) O poema “Alegoria” é citado para representar o referido estilo da época.

Fato relevante na carreira poética de Carvalho foi o contato que teve com os futuristas portugueses em Lisboa: dada a sua condição profissional de diplomata, o poeta conseguiu ser diretor da revista *Orpheu* no Brasil. Alexei Bueno destaca a revista e analisa, numa perspectiva comparatista, os poemas publicados por Ronald de Carvalho e outros poetas portugueses. (BUENO, 2007, p. 269-271)

No segundo livro, *Poemas e sonetos*, “as tendências neoparnasianas parecem perder terreno para as neo-simbolistas”, embora encontremos também poemas totalmente parnasianos. O poema “Avatar”, reescrito através do “Gênese”, é aludido e comparado. (BUENO, 2007, p. 271) Em 1922, o poeta lança *Epigramas irônicos e sentimentais*, obra que consolida “temática e formalmente, a sua adesão ao movimento” da Semana de Arte Moderna no Brasil. (BUENO, 2007, p. 272) Os poemas “Inscrição”, “Teoria” e “Arte poética” são referidos. No ano de 1926, Carvalho publica dois livros de poesia: *Toda a América e Jogos pueris*. “No primeiro, o mais famoso de sua obra, assume plenamente a sua posição de poeta pan-americano, com uma influência atenuada de Whitman”. (BUENO, 2007, p. 274) Os poemas citados “Advertência” e “Épura” expressam a ideia do “poeta da América”.

Após o longo estudo em Ronald de Carvalho, surgem dois poetas menores mencionados brevemente: **Murilo Araújo** (1894-1980), autor de vasta obra e de

genealogia simbolista; e, Tasso da Silveira (1895-1968), cuja obra é “dominada por uma religiosidade difusa e um quê de etéreo de evidente herança simbolista”. (BUENO, 2007, p. 276) Percebe-se no breve estudo desses dois poetas como a questão biográfica prevalece antes de iniciar a citação dos poemas. Na narrativa histórica de Alexei Bueno, a biografia possui a mesma importância, se comparada aos poemas selecionados. Raul de Leoni Ramos (1895-1926) é o segundo poeta a receber um exame mais detido no período em questão. Após a narração biográfica, Alexei Bueno destaca um poema do livro de estreia, “Ode a um poeta morto, plaquette”, o qual promove uma homenagem a Olavo Bilac. Conforme o historiador,

Trata-se de um poema polimétrico, integralmente rimado, onde já aparecem muitos dos seus entusiasmos estéticos com o mundo mediterrâneo, herdeiro da civilização Greco-latina. Tal uso da polimetria, como praticada por diversos poetas finiseculares de expressão francesa, e muito longe do que seria o verdadeiro verso livre, permaneceria em grande parte do seu livro principal. (BUENO, 2007, p. 277-278)

Em 1922, com a publicação de *Luz mediterrânea*, Raul de Leoni se consagra na poesia brasileira. Para Alexei Bueno, a obra representa “a fusão perfeita das duas tendências que se digladiavam no Brasil do início do século”. (BUENO, 2007, p. 278) Da linha simbolista, o historiador cita “A hora cinzenta”; da vertente parnasiana, menciona o soneto “Torre morta do ocaso”. Ambos recebem comparações temáticas com as obras de Manuel Bandeira e Augustos dos Anjos. O destaque poético surge no poema “Argila”, avaliado como “um dos mais altos momentos de erotismo superior na história da poesia brasileira”. Na página 277, consta uma foto de Leoni com trajes da carreira diplomática, a qual não chegou a exercer. (BUENO, 2007, p. 280)

Após o realce analítico em Raul de Leoni, surgem os poetas Alceu Wamosy (1895-1923), com o soneto “Duas almas”; **Cleômenes Campos** (1895-1968); **Brígido Tinoco** (1910-1982); Ribeiro Couto (1898-1963), com o poema “Noite monótona de um poeta enfermo” na mesma temática de Manuel Bandeira; **Sosígenes Costa** (1901-1968), com “O anjo da apoteose”; **Moacir de Almeida** (1902-1925), poeta de difícil classificação, que publica *Gritos Bárbaros*, “sua poesia, de exuberante força verbal, parece toda dominada por uma espécie de Romantismo – diríamos mesmo de Condoreirismo – que faz dela um caso *sui generis*”. Na página 283, há uma foto desse poeta aos 22 anos de idade. (BUENO, 2007, p. 281-284). O último nome a compor esse período é o de Onestaldo de Pennafort

(1902-1987), “sua poesia se aproximara mais tarde de certas vertentes do Modernismo, sem nunca se afastar totalmente, no entanto, da estética algo híbrida do momento de sua estreia” em 1921. (BUENO, 2007, p. 284)

O capítulo em estudo tem o mérito de questionar o conceito desse período híbrido da poesia brasileira e, posteriormente, fornece ao leitor uma definição consistente antes de adentrar nos poetas e poemas. Se compararmos com as obras de Manuel Bandeira e Péricles Ramos, Alexei Bueno registra vários poetas desconhecidos do público geral. Ainda que o historiador os mencione, o relevo recai apenas em dois: Ronald de Carvalho e Raul de Leoni Ramos, sendo que o primeiro não é considerado um poeta maior, tanto que Alexei Bueno expõe mais a história de vida do poeta – sempre envolvida com a literatura – do que propriamente as suas obras. O segundo, considerado um poeta maior, ganha destaque através da obra *Luz mediterrânea*.

3.4 - A festa modernista

O oitavo capítulo de UHPB, como o próprio título indica, elenca os poetas que surgiram sob a égide do movimento modernista no Brasil. Alexei Bueno registra que não há como analisar a “poesia modernista do Brasil sem começarmos por nomes que surgiram num estilo totalmente diverso, mas que se aproximaram ou se converteram à nova tendência, até representarem colunas mestras da mesma”. (BUENO, 2007, p. 285)

O início deste capítulo nos coloca inicialmente num período de transitoriedade entre as estéticas anteriormente predominantes, ou seja, o andamento sincrético, para que, então, entremos na poesia moderna, enquadrada geralmente a partir de 1922. O primeiro poeta deste tópico a ser analisado, em longas páginas, é Manuel Bandeira (1886-1968). Ao narrar a biografia do mesmo, Alexei Bueno destaca que “perto dos 18, aconteceu o fato que marcaria toda a sua vida e obra, e seria quase o elemento catalisador da sua poesia, a descoberta de uma tuberculose avançada”. (BUENO, 2007, p. 285) Na página 286, o historiador coloca um retrato do poeta, pintado a óleo, por Dimitri Smailovitch, em 1961.

Após alguns anos na Europa em busca de tratamento, conheceu na Suíça o poeta francês Paul Éluard, já derivando seu retorno para a poesia. A estreia de Bandeira se dá com *A cinza das horas*, em 1917, cujo poema citado, “Epígrafe”, e, na sequência, “Desencanto”, “é quase uma síntese do drama pessoal do autor, inseparável de sua obra”.

(BUENO, 2007, p. 287) Para Alexei Bueno, o primeiro momento da poesia de Bandeira “é o de um abandono de todo o ornamental e do referencial classicista parnasiano, assim como da opulência sonora e dos maneirismos escolásticos simbolistas”, embora tais escolas permaneçam presentes. (BUENO, 2007, p. 288)

Em 1919, Manuel Bandeira publica *Carnaval*, obra em que aparece “o magistral poema “Os sapos”, sátira exata do Parnasianismo decadente em seus maneirismos mais injustificáveis”. Segundo Bueno,

Carnaval confirmava em tudo a grandeza de Manuel Bandeira, explicitava a vastidão de sua bagagem formal, das maiores de toda a poesia brasileira, e deixava entrever sua aproximação de uma liberdade plena que conquistaria em breve, mantendo-se, no entanto, sempre fiel à melancolia e à fundamental, embora discreta, tristeza que domina toda a sua poesia. (BUENO, 2007, p. 290)

Em *Ritmo dissoluto*, terceiro livro do poeta, publicado em 1924, “se divide em duas tendências, uma ainda ligada às origens simbolistas e penumbrietas do poeta, a outra inaugurando um uso plenamente conseguido do verso livre”. (BUENO, 2007, p. 290) O historiador destaca da primeira linha o poema “Mar bravo”. Segundo Alexei Bueno, o livro decisivo de Bandeira é *Libertinagem*, de 1930, que se caracteriza predominantemente pelo uso do verso livre puro e do folclore, atributo modernista. Contudo, a guinada do poeta para o Modernismo não altera o fundo confessional e biográfico; nessa mesma linha, o narrador cita “Não sei dançar”, “Pneumotórax” e “Vou-me embora para Pasárgada”. (BUENO, 2007, p. 291-292)

O livro seguinte, *Estrela da manhã*, “representa uma espécie de momento fulcral, de ponto de gravidade de toda a sua obra, fase que se estenderá sem alteração até o livro posterior, *Lira dos cinquent’anos*,” publicado na primeira edição de suas *Poesias completas*, em 1940. (BUENO, 2007, p. 292-293) Alexei Bueno cita dois maiores momentos de Bandeira, que são derivações formais do *romance viejo* ibérico, “em ambos o flagrante cotidiano transforma-se em pungente metáfora de estados interiores”. (BUENO, 2007, p. 293) O momento máximo do livro antológico reside na “Última canção do beco”, também citado por Alexei Bueno.

O historiador registra que “a mesma qualidade lírica, a mesma liberdade formal plena seguem através de *Belo belo* e *Opus 10*”. (BUENO, 2007, p. 295) Do último, o narrador cita o extraordinário soneto “Noturno do Morro do Encanto”. De *Estrela da tarde*,

livro que encerra a trajetória do poeta, Alexei Bueno menciona diversos poemas, destacando “O crucifixo”, “Mensagem do Além” e “Lira do brigadeiro”.

Outro poeta desse momento de transição que Alexei Bueno estuda em poucas linhas é Guilherme de Almeida (1890-1969), que “demonstra uma forte influência penumbriada, com toques marcantes de Cesário Verde”. Entretanto, não é considerado um grande poeta pelo historiador; é apenas “um repositório técnico e estilístico dos mais interessantes de sua época”. (BUENO, 2007, p. 297)

Segundo o historiador, o maior agitador do movimento modernista é Oswald de Andrade (1890-1953), cuja estreia se dá com *Pau-Brasil*, em 1925, obra que reconta a história da pátria com incrível humor. O destaque conferido ao poeta reside no humor; o poema “Epitáfio” é citado como uma sátira de si mesmo. (BUENO, 2007, p. 297)

Mário de Andrade (1893-1945), “que seria o líder incontestado do Modernismo de 1922”, recebe uma análise maior que os dois poetas anteriores. O primeiro estudo – de natureza temática – gira em torno da obra *Há uma gota de sangue em cada poema*, livro inspirado na tragédia da Primeira Guerra Mundial. Em seguida surge a obra de estreia, *Paulicéia desvairada*, em 1922, cujo tema central é a cidade onde nasceu, São Paulo. Desta, o poema “Ode ao burguês” é apontado como um dos mais interessantes do livro. (BUENO, 2007, p. 298) Na página 310, temos a foto do poeta, tirada em 1917.

Seguindo, temos, em 1926, *Losango cáqui, ou afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão*, “onde uma vertente memorialista se mistura à onipresença da cidade, tal como as realidades do momento se amalgamam com os velhos topônimos e onomásticos tupis, tão paulistanos, em “Tabatinguera””. Entretanto, o livro que o consagra, por meio da plena expressão, surge em 1927, *Clã do jabuti*, em cujo poema de abertura, “O poeta come amendoim”, “fica explícito o arraigado e amoroso nacionalismo do poeta, em versos livres de qualidade superior aos que usara nos livros anteriores”. (BUENO, 2007, p. 299) Ainda na mesma obra, são citados dois “poemas corais”, considerados momentos maiores do livro: “Carnaval carioca” e “Noturno de Belo Horizonte”, assim como os admiráveis poemas folclóricos “Moda do brigadeiro” e a “Toada do Pai-do-mato”.

Remate de males, obra lançada em 1930, “representa, por outro lado, um afastamento do folclore e a aproximação de um verso livre mais largo, de andamento mais lento”. (BUENO, 2007, p. 300) Para Alexei Bueno, os maiores momentos da poesia de

Mário de Andrade repousam na maturidade do poeta ou nos poemas publicados postumamente. O seu último livro, *Lira paulistana*, retorna à temática de São Paulo, “dessa vez em poemas metrificados, paralelísticos ou com o uso de bordão”, incluindo um lirismo autobiográfico ou a preocupação social em outros. (BUENO, 2007, p. 301) Segundo o historiador, a apoteose do poeta está no seu último e maior poema, “A meditação sobre o Tietê”, obra que transcende qualquer temática específica.

O poeta seguinte, Jorge Mateus de Lima (1893-1953), ganha o mesmo espaço de análise que Mário de Andrade. Narrando a biografia de Jorge Lima, Alexei Bueno menciona com realce o poema “Meu Decassílabo”, “soneto de 1913, muito influenciado por Augusto dos Anjos”. (BUENO, 2007, p. 303) Em 1925, adere ao Modernismo através da publicação de *O mundo do menino impossível*, o que se torna “uma completa reviravolta estilística e de mentalidade”, combinando elementos folclóricos, regionais e especialmente negros. Nessa última linha, Alexei Bueno destaca o poema “Essa Negra Fulô”. (BUENO, 2007, p. 303-304)

A análise temática do historiador segue em *Poemas escolhidos*, de 1932; *Quatro poemas negros*, de 1937, e nos *Poemas negros*, publicados dez anos depois. Como expressão da tendência de o verso livre ser cada vez mais longo, desembocara nos poemas em prosa; Alexei Bueno destaca, nesse contexto, “O grande desastre aéreo de ontem”. O livro seguinte, *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, publicado apenas em 1950, se caracteriza por versos “cada vez mais largos, diríamos versículos, ou bíblicos ou claudelianos”. No entanto, o poeta retorna à forma fixa com o *Livro dos sonetos*, de 1949; conforme Alexei Bueno, “o inconsciente passa agora a dominar tudo, estamos em plena poesia pura, só imagens e música”. (BUENO, 2007, p. 305-306) Em 1952, Jorge Lima publica o imenso poema *Invenção de Orfeu*. Segundo o historiador, “trata-se de uma composição híbrida, reunindo poemas líricos a longos trechos de caráter mais narrativo, lançando mão de um imenso arsenal de formas”. (BUENO, 2007, p. 306)

Entre os poetas considerados menores, temos Menotti Del Picchia (1892-1988), que merece ser mencionado nesse processo devido a um fato de natureza sociológica, isto é, por ele “ter formado, ao lado de Mário e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Guilherme de Almeida, uma espécie de quinteto histórico do primeiro Modernismo”, embora sua poesia não pertença a essa vertente. (BUENO, 2007, p. 308)

Raul Bopp (1898-1984) escreveu o mais famoso poema amazônico da literatura brasileira, *Cobra Norato*, de 1931. Conforme o historiador, “trata-se de um dos poemas mais diretamente folclóricos do Brasil, um folclore utilizado com riqueza metafórica e um verso livre de simplicidade dialogal”. Cassiano Ricardo (1895-1974) “foi o poeta que mais acompanhou todas as viradas estilísticas de sua época”. (BUENO, 2007, p. 309) Suas duas maiores obras são *Vamos Caçar papagaios*, de 1926, e *Martim Cererê*, de 1928. Para Alexei Bueno, Cassiano é o mais paulista dos poetas, pois na sua obra

dominam o nacionalismo e o uso do material folclórico e, especialmente no segundo, mais do que uma visão nacional, uma visão especificamente paulista, sobretudo na grande coreografia dos “gigantes”, ou seja, dos grandes heróis das Bandeiras, responsáveis pela expansão nacional. (BUENO, 2007, p. 309)

O pernambucano Ascenso Ferreira (1895-1965) representa “o que de melhor o Modernismo alcançou pelo uso direto do folclore e pela plena oralidade”. (BUENO, 2007, p. 312) Dante Milano (1899-1991) não se reduz ao quadro estético-ideológico do movimento, uma vez que possui raízes clássicas. Foi um grande sonetista e mestre do poema curto; seu maior soneto é “Metamorfose”. Na página 311, está uma foto do poeta aos cinquenta anos de idade. (BUENO, 2007, p. 313)

Abgar Renault (1901-1995) destaca-se por expressar “uma das mais agudas visões sobre a questão do ser na poesia brasileira”, na linha de Augusto dos Anjos, mas num tom diverso. O historiador cita os poemas “O que choramos é o tempo” e “Última viagem”. Para Bueno, esse autor merecia maior projeção nacional; no entanto, a miséria crítica “sempre cercou, em tantas circunstâncias, a literatura nacional”. (BUENO, 2007, p. 314) Apesar de Bueno mencionar a desatenção para com o poeta, por parte da crítica, Renault não ocupa mais que uma página de estudo neste capítulo.

Seguindo, surge Luís Aranha (1901-1987), que escreveu apenas na vigência do primeiro Modernismo, “Poema Pitágoras”, aludido pelo historiador e é considerado a sua melhor composição. (BUENO, 2007, p. 314) Após a breve análise dos poetas menores, aparece Cecília Meireles (1901-1965), com um espaço extenso de análise.

Alexei Bueno inicia pela biografia da poetisa, conduzindo, a seguir, a uma análise formal através das primeiras publicações: *Espectros*, *Nunca mais...* e *Poema dos poemas*. Para o historiador, a obra madura de Cecília Meireles “se inicia, no entanto, como ela

mesma deixou claro ao organizar, em 1958, sua *Obra poética*, com *Viagem*, publicado em Lisboa, em 1939”. (BUENO, 2007, p. 316)

Tal livro marca a aparição da maior poetisa brasileira de qualquer época, senhora de um estilo completamente pessoal dentro do Modernismo brasileiro, no qual, entre a forma fixa e o verso livre, desfilam todas as possibilidades formais do idioma. (BUENO, 2007, p. 316)

O narrador cita, do referido livro, os poemas “Motivo” e “Estirpe”. Na obra seguinte, *Vaga música*, “perseverava na mesma linha de *Viagem*, a poesia mais alta e mais limpa escrita depois do advento do Modernismo brasileiro”. (BUENO, 2007, p. 317) Da obra citada, são referidos os poemas “Memória” e “Alucinação”. O poeta Manuel Bandeira, em APB, também considera a obra *Viagem* como o início da plenitude poética de Cecília Meireles. (BANDEIRA, 1997, p. 143) Do mesmo modo que Péricles Ramos, em DBM. (RAMOS, 1979, p. 300)

O livro posterior é *Mar absoluto e outros poemas*, de 1945; nele, Alexei Bueno percebe o “apogeu de sua poesia especificamente lírica, deixando a parte, pela narratividade, o *Romanceiro da Inconfidência*, possivelmente sua obra prima”. (BUENO, 2007, p. 317) De *Mar absoluto e outros poemas* são citadas as composições “Blasfêmia” e “Elegia, 1933-1937”; o primeiro considerado o poema mais trágico da poesia nacional, e o segundo, a mais bela elegia desde o “Cântico do Calvário”. (BUENO, 2007, p. 319-321)

Valorizado como a obra prima da poetisa, o *Romanceiro da Inconfidência* surge em 1953; segundo Alexei Bueno, trata-se do “maior poema histórico, ou melhor, poema sobre a História, da literatura brasileira”. (BUENO, 2007, p. 317) Afirma Bueno:

O que faz a grandeza sem paralelo desse livro, além, evidentemente, da mais alta tensão poética sustentada de um extremo a outro da obra, é o modo como, de um episódio histórico – o mais emblemático do Brasil, e o que mais literariamente deu ensejo a variadas tentativas literárias que não atingiram a altura possível, do *Gonzaga* de um poeta genial como Castro Alves, ao *Os inconfidentes* de um poeta menor como Goulart de Andrade, entre tantos outros – Cecília Meireles criou um magnífico poema sobre o tema em si, assim como sobre a sorte, o destino, o aleatório de toda vida humana, a História, enfim, com H maiúsculo. Sem se tratar de uma epopeia, podemos dizer que o livro que, na poesia brasileira, mais cumpre o papel de uma, pela transmutação heroica da base real, pela altura, ou a baixeza, outorgadas a personagens como o Tiradentes ou Joaquim Silvério dos Reis, o traidor, assim como pelo

caráter brilhantemente aforístico dos versos, coisa típica das epopeias plenamente realizadas. (BUENO, 2007, p. 322)

Segundo o historiador, existem três epopeias produzidas na língua portuguesa: *Os Lusíadas*, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*. No âmbito da poesia, o que “mais se aproxima de um épico nacional é o *Romanceiro da Inconfidência*”. (BUENO, 2007, p. 322) Para Alexei Bueno, a obra *Romanceiro da Inconfidência* é avaliada como o apogeu da poesia produzida no Brasil, isto é, a sua maior realização e ascensão. Embora Péricles Ramos aponte que o *RI* seja uma obra capital na poetização de fatos históricos, é na obra *Solombra* que o historiador dedica sua atenção analítica; tanto que escreve um capítulo com o mesmo título da obra. (RAMOS, 1979, p. 300-305)

Do mesmo ano de nascimento de Cecília Meireles, temos a poetisa Henriqueta Lisboa (1901-1985), poeta menor que não ocupa mais que um parágrafo de análise. O poeta seguinte é Murilo Mendes (1901-1975), cuja história de vida é, de início, vinculada a sua produção poética. Sua estreia se dá em *Poemas*, com destaque para o poema que parodia a “Canção do exílio”. Em 1935, junto com Jorge de Lima, Mendes publica *Tempo e eternidade*, de vertente católica e surrealista, que continuará expressiva em *A poesia em pânico*, de 1938. De *Mundo enigma*, o historiador transcreve o “Poema barraco” e, de *Siciliana*, “Meditação de Agrigento”. (BUENO, 2007, p. 327-328)

Com apenas um parágrafo de análise, aparece Emílio Moura (1902-1971), quem, para Alexei Bueno, foi um “grande lírico, sua poesia é uma das que mais se aproxima, na literatura brasileira, do conceito de “poesia pura””, lembrando em certos momentos Cecília Meireles. (BUENO, 2007, p. 330)

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), evidentemente, recebe um exame significativo, do mesmo modo que Manuel Bandeira e Cecília Meireles. A primeira obra do poeta, *Alguma poesia*, de 1930, segundo Alexei Bueno, é caracterizada como “uma das poesias mais pessoais do Brasil, pela emergência direta da mais desativada cotidianidade”. (BUENO, 2007, p. 331) A composição “Poema de sete faces”, de traço autobiográfico, e outros da mesma linha são registrados pelo historiador, assim como também o poema “Europa, França e Bahia”, mais uma das inúmeras paródias da “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. A linha autobiográfica surge citada novamente pelo poema “Confidência do Itabirano”, do volume *Sentimento do mundo*, de 1940.

Em APB, Manuel Bandeira se detém na análise das três primeiras obras de Drummond, ou seja, *Alguma poesia*, *Brejo das Almas* e *Sentimento do Mundo*. Das demais, são mencionados apenas os títulos e o comentário de que, a partir de *Claro enigma*, o poeta utilizou uma metrificacão rimada. (BANDEIRA, 1997, p. 145)

Conforme Alexei Bueno, “*A rosa do povo* sai no último ano da Guerra, 1945, e é, ao lado de *Claro enigma*, o apogeu da obra do poeta, assim como o apogeu da sua preocupação social e mesmo política”. (BUENO, 2007, p. 333) A militância de Drummond é registrada no poema “Consideração do poema” e “Nosso tempo”, ambos citados neste capítulo. O historiador aponta que o poeta apresenta uma indefinição entre o verso medido e o livre; o poema “Morte do leiteiro” é referido como exemplo dessa imprecisão, e, por outro lado, manifesta a temática dos *fait divers* sendo transformada na metáfora de outra coisa. (BUENO, 2007, p. 334)

O poema “Com o russo em Berlim”, “em quadras brancas compostas por três decassílabos e um refrão hexassílabo” é estimado pelo historiador como a maior composição inspirada na Segunda Guerra Mundial. (BUENO, 2007, p. 334) Em *Claro Enigma*, de 1951, “a forma fixa se solidifica definitivamente em sua obra, inclusive através de numerosos e extraordinários sonetos”. (BUENO, 2007, p. 336) Dessa obra são citados os poemas “Encontro” e “Morte das casas de Ouro Preto”. No âmbito da temática da família, Alexei Bueno elege o poema “A mesa” como a obra máxima da poesia brasileira na linha do tema em foco. Os outros livros de Drummond são mencionados e analisados de forma breve, na perspectiva temática e formal. Na página 329, há uma foto do poeta em seu apartamento, no bairro de Copacabana.

Os próximos três poetas do mesmo período são examinados de forma sucinta; são eles: Augusto Meyer (1902-1970), considerado pelo historiador melhor crítico do que poeta, “as *Poesias* de 1957, talvez reúnam algumas das melhores peças do poeta, como a “Elegia do Arpoador”, em homenagem a Camões”. (BUENO, 2007, p. 339) Pedro Nava (1903-1984) é mencionado por seus poemas “Nameless here for evermore” e o “Defunto”. **Vargas Neto** (1903-1977), exemplo de poesia regionalista do Modernismo, destaca-se com as obras *Tropilha crioula*, de 1925, e *Gado xucro*, de 1928.

Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) estreou com *Canto do brasileiro*, em 1928 e “foi considerado um dos maiores nomes da poesia modernista, o que se manteve durante a aparição de alguns dos seus livros seguintes”. (BUENO, 2007, p. 340) Numa análise

formal, são citados do poeta os poemas “Canto do solitário”, “Menina morta” e “Babilônia”.

Seguindo a ordem dos poetas selecionados por Bueno, aparece o nome de Ascânio Lopes (1906-1929), a quem é dedicado apenas um parágrafo e o qual deixou um único livro, publicado em 1928: *Poemas cronológicos*. Mario Quintana (1906-1994) tem um espaço biográfico, assim como ocorre com outros poetas maiores. A estreia do poeta se dá em 1940, com a *Rua dos cataventos*, “de uma raiz indisfarçavelmente simbolista”, obra caracterizada pelo “sentimento da paisagem de Porto Alegre [...] um lirismo muito pessoal”. (BUENO, 2007, p. 344) Os sonetos XXXI e XIII são citados. O segundo livro, *Canções*, é “formalmente mais livre, mas de semelhante densidade emocional”. (BUENO, 2007, p. 345) Os poemas “Canção de um dia de vento” e “Vencidos da vida” são citados pelo historiador. As outras obras são mencionadas numa breve análise nos domínios temático e formal. Na página 342, é possível ver uma foto de Quintana.

Adiante, o próximo poeta é Mauro Mota (1911-1984), “um dos grandes sonetistas brasileiros do século XX, utilizando essa forma fixa da maneira mais tradicional ou com grande liberdade rímica e rítmica”. (BUENO, 2007, p. 348) O poema “Boletim sentimental da Guerra no Recife” é o texto destacado. Vinícius de Moraes (1913-1980) é o último poeta desse capítulo a receber uma análise significativa. Segundo Alexei Bueno,

[...] a primeira fase de sua poesia, que se prolongará pelos livros *Forma e exegese*, de 1935, e *Ariana*, a mulher, do ano seguinte, caracteriza-se pelo verso livre longo, de grande fôlego, tomado como por um sopro profético, embora um ou outro soneto deem uma indicação do futuro grande sonetista que ele será, assim como outras características temáticas, como a presença da mulher, também já se façam sentir. (BUENO, 2007, p. 349)

Para o historiador, é com a publicação de *Novos poemas*, de 1938, que o poeta atinge a maturidade do seu estilo. Os poemas “Soneto da devoção” e “Elegia desesperada” são destacados. O apogeu de Vinícius ocorre em *Poemas, sonetos e baladas*, de 1946. Nessa obra, ele passa a usar “a forma do *romance viejo ibérico*, na qual escreverá numerosos poemas”. (BUENO, 2007, p. 351) Os poemas “Soneto de despedida”, “A rosa de Hiroxima” e “Poema de Natal” são citados, sendo este último considerado o melhor do livro. As próximas obras do poeta são mencionadas em breves análises, juntamente com sua biografia.

Alexei Bueno argumenta que o Modernismo chegou com certa defasagem temporal no Mato Grosso e seu primeiro representante foi Lobivar Matos (1915-1947), “interessante poeta do período, com a obra truncada pela morte precoce”. (BUENO, 2007, p. 353) O último poeta do capítulo em exame é Alphonsus Guimaraens Filho (1918). Conforme o historiador, o poeta usou com maestria “o verso livre, a forma fixa e a forma derivada do *romance viejo* espanhol, tão utilizada por poetas como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes ou João Cabral de Melo Neto”. (BUENO, 2007, p. 354) Os poemas “Soneto das palavras” e “Cruz e Souza e Alphonsus”, ambos da obra *O tecelão do assombro*, de 2000, constituem o melhor do poeta.

O historiador finaliza o capítulo em estudo, expondo de forma sucinta alguns casos de artistas de importância em outras áreas de expressão, mas que, eventualmente, dedicaram-se à escrita de alguma poesia.

O Modernismo, ainda no mesmo capítulo, é descrito por meio das características examinadas nas obras citadas, cuja relevância maior se dá pelos novos temas e pelo uso recorrente do verso livre. Alexei Bueno não menciona as influências do movimento e nem os conceitos relativos ao mesmo. Três poetas recebem destaque em relação aos demais, tanto na análise biográfica quanto no exame das obras. O primeiro é Manuel Bandeira, com as obras *Cinza das horas*, *Carnaval*, *Ritmo Dissoluto*, *Libertinagem*, *Estrela da manhã*, *Lira dos cinquenta anos*, *Belo Belo*, *Opus 10* e *Estrela da tarde*; em seguida, Cecília Meireles, com os livros *Viagem*, *Vaga música*, *Mar absoluto e outros poemas*, e a obra máxima *Romanceiro da Inconfidência*; logo após, Carlos Drummond de Andrade, com as obras *Rosa do povo* e *Claro enigma*.

3.5 – Dissoluções e derivações do Modernismo

O nono capítulo de UHPB concentra-se em analisar os movimentos poéticos após o período clássico do Modernismo. Segundo Alexei Bueno, “a poesia brasileira se abriu num vasto leque sincrético que segue até hoje, com as individualidades mais diversas”. Conforme o historiador, o que predomina daqui em diante é a disparidade estilística, “como a Geração de 45, as vanguardas das décadas de 1950 e 1960, e tudo o que veio depois”. (BUENO, 2007, p. 356) Portanto, a análise individualizada, necessária, ocupa um espaço narrativo maior neste e no próximo capítulo.

O discurso analítico inicia-se com a breve relação de diversos poetas. A poetisa Cora Coralina (1889-1985) é destacada pela “verdade sociológica e confessional de sua poesia”; Helena Kolody (1912-2004), cujos melhores momentos “oscilam entre um confessionalismo puro que nos lembra de Emily Dickinson e o conciso lirismo japonês”. Joaquim Cardoso (1897-1978), com uma poesia que segue as linhas modernistas, poemas em forma de romance e sonetos. (BUENO, 2007, p. 356)

Seguindo, aparece Dantas Mota (1913-1974); Odilo Costa Filho (1914-1979) um dos maiores sonetistas da poesia brasileira desta época; Manoel de Barros (1916) “poeta auroral, poeta da natureza como poucos na literatura brasileira, recuperador da alma das coisas mínimas, do esquecido, do ínfimo, do desprezado”. (BUENO, 2007, p. 357) O próximo poeta é Gerardo Melo Mourão (1917-2007), cuja poesia “parece estar contida”; o exemplo citado é o poema “Suíte do couro”. (BUENO, 2007, p. 358)

O primeiro poeta a receber um espaço extenso de análise é João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Segundo Alexei Bueno,

Enquanto os poetas da Geração de 45 se reaproximavam das formas fixas da tradição luso-brasileira, ou seja, as oriundas do *dolce stil nuovo*, inseridas na língua por Sá de Miranda e conduzidas ao apogeu por Camões, a poesia de João Cabral de Melo Neto veio crescentemente a basear-se nas formas do romanceiro ibérico, formas mais arcaicas que aquelas, assim como da poesia popular nordestina, dele parcialmente derivadas, mas com muitas alterações, como no domínio das rimas consoantes sobre as toantes. Tudo isso servindo, porém, com o desenvolvimento de sua obra, para a construção de séries de metáforas das mais eruditas, aparentadas ao conceptismo, ou àquela forma de barroco denominada pelos ingleses, sem muita lógica, *metaphysical poetry*. (BUENO, 2007, p. 359-360)

Infere-se, pela nota, que o historiador critica o retorno à forma fixa, ou seja, a poesia feita nos moldes racionais, métricos. Alexei Bueno prefere destacar a inovação de João Cabral de Melo Neto mediante uma poesia alterada, “sem muita lógica”, ou seja, irracional, destarte melhor, de acordo com os critérios avaliativos do historiador.

Após narrar a biografia do poeta, o narrador registra que a estreia de João Cabral de Melo Neto ocorre em 1942 e a maturidade poética surge em 1947, com a obra *Psicologia da composição, com a fábula de Anfion e Antiode*. Dessa obra, são mencionados os poemas “Psicologia da composição” e “Antiode (contra a poesia dita profunda)”. Para Bueno, o surrealismo que o poeta tinha inicialmente desaparecera, cedendo espaço ao

construtivismo metafórico; em seguida, “se somaria a visão social, das mais agudas e eficazes de toda a poesia brasileira”. (BUENO, 2007, p. 361)

Da obra *Paisagens com figura* são mencionados diversos poemas e transcrito “Alguns toureiros”. O livro *Uma faca só lâmina, ou da serventia das ideias fixas*, de 1955, “marca o ápice do sequenciamento metafórico da poesia agudamente dialética do autor, numa densidade que será mantida em *Quaderna*, publicado em 1960”. (BUENO, 2007, p. 363) O historiador analisa a forma e o tema de alguns poemas. Na página 359, há uma foto de Cabral tirada na década de cinquenta. A seguir, temos a citação em destaque do poema “Duas festas da morte”, pertencente a um livro de 1966, *A educação pela pedra*. A obra seguinte, *Museu de tudo*, de 1975, é definida por “uma certa insistência numa metalinguagem proselitismo, uma defesa reiterada e algo cansativa das teses estéticas do poeta [...] e que continuará em *A escola das facas*, de 1980”. (BUENO, 2007, p. 364) Da obra *Agrestes*, são citados parcialmente os poemas “Falar com coisas” e “A W.H. Auden”. Para Alexei Bueno, a última fase da poesia de João Cabral de Melo Neto, “dos maiores criadores da poesia brasileira, não se compara, de qualquer modo, com as alturas por ele atingidas entre as décadas de 1950 e 1960”. (BUENO, 2007, p. 365)

Após mencionar diversos poetas que nasceram entre fins da década de 1910 e início da seguinte, Alexei Bueno adentra na Geração de 45, que surgiu como uma natural reação à hegemonia estética do primeiro Modernismo no Brasil. Diz o historiador:

Como sempre ocorre em absolutamente todos os movimentos literários, a liberdade de 1922 se transformava numa nova camisa-de-força, o verso livre se ressentia de um uso excessivo e desvalorizador, a ironia, a irreverência e o poema piada começavam a perder significado depois da hecatombe sem precedentes da Segunda Guerra. (BUENO, 2007, p. 365)

Adiante, afirma Bueno:

Pegando um retorno às formas fixas, com uma tendência bastante marcante, entre alguns dos seus membros, a uma visão menos materialista da realidade que a de muitos dos modernistas de primeira hora, o movimento cometeu os excessos de todos eles na defesa de suas postulações e no ataque à recente escola hegemônica. (BUENO, 2007, p. 365)

Alexei Bueno compõe uma listagem de poetas, fornecendo breves comentários críticos acerca de alguns. O primeiro destaque ocorre no poeta Lêdo Ivo (1924), que construiu “sua imensa obra utilizando-se de todo o arsenal possível de formas, do soneto, encarecido por ele em *Acontecimento do soneto*, de 1948, até o mais eficaz verso livre”. (BUENO, 2007, p. 366) O poema “Minha Pátria”, uma dura visão social de Alagoas é citado. Outros três poetas aparecem nessa linha militante: Thiago de Mello (1926), Moacyr Félix (1926-2005) e Solano Trindade (1908-1974).

Na sequência, aparece brevemente José Paulo Paes (1926-1998), melhor tradutor e ensaísta do que poeta; Paulo Bonfim (1926), um dos melhores sonetistas; Défilo Gurgel (1926), “poeta lírico notável, da maior brasilidade e em várias formas”, cujo soneto “A praia” é citado pelo historiador. (BUENO, 2007, p. 367) H. Dobal (1927); Ariano Suassuna (1927), destacado pelos sonetos, com a obra “Sonetos com Mote Alheio” de 1980; Foed Catro Chamma (1927), pelo longo poema alquímico *A pedra da transmutação*, de 1984; Francisco Carvalho (1927), que “vai do mais impalpável ao concretamente social e histórico, utilizando-se de todos os recursos formais”. (BUENO, 2007, p. 369)

Do próximo poeta, Carlos Pena Filho (1929-1960), é citado o soneto “A Charles Baudelaire” e, de forma parcial, o seu “Guia prático da cidade do Recife”, incluído no *Livro geral*, que fornece uma visão da cidade e da região. Conforme Bueno, ainda merecem destaque – mesmo que sob a forma de anúncio – os poetas Afonso Ávila (1928), seguidor de uma linha experimentalista; Ivo Barroso (1929), grande tradutor; e Geraldo Holanda (1929), com uma poesia dura e exata. (BUENO, 2007, p. 370)

O segundo poeta proeminente no período de “derivações do Modernismo” é Ferreira Gullar (1930). Segundo Alexei Bueno, a primeira obra lançada pelo poeta, *Um pouco acima do chão*, de 1949, consiste em um livro imaturo, dominado pela forma fixa. Não obstante, a obra seguinte, *A luta corporal*, configura uma “das viradas qualitativas mais notáveis da poesia brasileira [...] que congrega a mais variada gama de possibilidades formais”. (BUENO, 2007, p. 370) O poema “A galinha” é citado como uma das melhores composições sobre “objetos ou assuntos mezinhos, de uma materialidade completa”. (BUENO, 2007, p. 372) Na página 371, há uma foto do poeta tirada na década de 1950.

Após mencionar algumas produções poéticas surrealistas e experimentalistas de Gullar, Bueno sublinha-o como autor de grande importância, “pelo uso do fluxo de memória que reaparecerá estruturalmente no *Poema sujo*, é o poema, parte em prosa, parte

em verso, “Réquiem para Gullar””. (BUENO, 2007, p. 372) Após os *Poemas concretos / neoconcretos*, produzidos entre 1957 e 1958, “Ferreira Gullar parte, em meados da década de 1960, para uma experiência de poesia popular, nos romances de cordel”. (BUENO, 2007, p. 373) O poema “Peleja de Zé Molesta com Tio Sam”, revelador da hipocrisia da política externa dos EUA é parcialmente citado.

Em 1975, é publicado *Dentro da noite veloz*, segundo o historiador, “em alguns poemas, sente-se um forte influxo de João Cabral de Melo Neto [...] para depois desaparecer. É o que notamos num poema como “A bomba suja””, citado pelo narrador. (BUENO, 2007, p. 373) Da mesma forma, é considerado o livro “mais dominado pela preocupação política e social na obra de Gullar”. (BUENO, 2007, p. 374) O poema “Memória” é referido como exemplo da “subjetividade de lembranças” do poeta e elemento catalisador da próxima obra.

Poema sujo, lançado em 1976, “é o maior poema de Ferreira Gullar e o mais importante poema longo da poesia brasileira da década de 1970”. Alexei Bueno cita e examina trechos do mesmo, mediante uma análise biográfica e formal. Na obra seguinte, *Na vertigem do dia*, de 1980, “a presença da memória se mantém, unida a uma crescente meditação sobre o tempo e a morte”; o poema “Primeiros anos” é parcialmente citado como exemplo da primeira linha. (BUENO, 2007, p. 375) O restante da obra do poeta é mencionada brevemente pelo historiador, ao lado de um comentário de teor formal e temático acerca da maioria dos poemas.

O poeta seguinte, Mário Faustino (1930-1962), conforme Bueno, marcou de forma indelével a sua geração em três momentos: “como editor do “Suplemento Literário” do *Jornal do Brasil*, como poeta de *O homem e sua hora* e como o morto precoce do trágico desastre aéreo de 1962 nos Andes”. (BUENO, 2007, p. 376) Evidentemente foi melhor artista do que crítico; na obra citada, encontra-se uma formação classicizante. O destaque dirige-se para o poema que dá título à obra.

Segundo o historiador, a poesia de Hilda Hilst (1930-2004), “de grande riqueza semântica e verbal”, ainda carece “de uma edição à altura para um julgamento sério de seu conjunto”; por isso, não a examina. (BUENO, 2007, p. 377) Reynaldo Valinho Alvarez (1931) é considerado um artista pertencente à linhagem dos poetas da morte, “linhagem que, entre nós, vem desde um Alphonsus de Guimaraens até um Ivan Junqueira”. O poema “Necrofagia” é citado como exemplo da temática mencionada. (BUENO, 2007, p. 378)

Depois temos Gilberto Mendonça Teles (1931), autor de extensa obra poética e “invariável agudeza para o jogo de palavras”. (BUENO, 2007, p. 378) Alberto da Costa e Silva (1931) além do tema da memória, seus sonetos brancos são dos melhores da poesia brasileira; dele, são citados os poemas “Soneto de Natal” e “Sobre meu Túmulo”. Ainda recebem destaque, de forma breve, Renata Pallottini (1931) e Florisvaldo Mattos (1932); desse último, o soneto “A Cabra” é apresentado. (BUENO, 2007, p. 379-380)

A partir daí, Alexei Bueno adentra no exame das vanguardas da poesia brasileira, que tem na década de 1950 um corte cronológico de então, marcado por uma eclosão expressiva. Baseando-se teoricamente na obra *Esculpir o tempo*, do cineasta russo Andrei Tarkóvski, Alexei Bueno acredita que “a ideia de vanguarda em arte é para nós um contra-senso filosófico, ou seja, não quer dizer nada”. (BUENO, 2007, p. 380) O historiador, para elucidar a sua posição, reproduz um longo trecho do livro de Tarkóvski, a fim de marcar a sua crítica às vanguardas e à noção de arte desenvolvida no século XX. Afirma Bueno:

Fruto evidente da perda de prestígio da arte perante a ciência, iniciada no século XIX e ampliada drasticamente no século XX, em união com a ideologia do progresso, que invadiu o Ocidente depois do Iluminismo, a ideia de vanguarda trai no seu vocabulário essas origens: experimento, invenção, investigação, laboratório, todo esse jargão científico é por ela utilizado para legitimar uma arte que se envergonha de o ser. [...] A vanguarda mais prestigiosa no Brasil, como todos sabem, foi o Concretismo, lançado em 1956 com a afirmação, típica da arrogância pueril de todas as vanguardas, de que considerava acabado o ciclo histórico do verso. (BUENO, 2007, p. 382)

Adiante, registra o historiador:

Sem entrar no mérito do maior ou menor valor das realizações do Concretismo, sempre o consideramos um ramo das artes visuais, não da literatura, o que ficou cada vez mais claro com o advento da arte conceitual e a utilização de palavras nas obras de artistas plásticos. (BUENO, 2007, p. 382-83)

A crítica de Alexei Bueno ao movimento concretista é direta, concluindo o historiador que “a chamada poesia concreta pertence, em nossa opinião, à história das artes visuais brasileiras da segunda metade do século XX”; logo, não à poesia. Não obstante, a Poesia Práxis, inaugurada com o lançamento de *Lavra lavra*, de Mário Chamie (1933), no âmbito das vanguardas poéticas, é o único movimento que “fica realmente no campo da

poesia, toda composta como é de palavras e ritmo, com um papel secundário da questão visual perante o dos paralelismos semânticos e sonoros”. (BUENO, 2007, p. 383)

Da geração nascida na década de 30, no Brasil, Alexei Bueno registra sucintamente os poetas Armindo Trevisan (1933), Olga Savary (1933), José Jeronymo Rivera (1933), Fernando Mendes Viana (1933-2006), Luís Carlos Guimarães (1934-2001) e Anderson Braga Horta (1934); do último, é citado o poema “As sementes de Deus”, como exemplo de sua poesia caracterizada como densa. (BUENO, 2007, p. 384)

O poeta seguinte é Ivan Junqueira (1934) e, segundo Alexei Bueno, “desde o título de seu livro de estreia, *Os mortos*, de 1964, [...] sinalizava com clareza qual seria a sua linha poética, uma poesia do pensamento”, assim como da morte, seguindo a linha de Alphonsus Guimaraens, Augusto dos Anjos e Abgar Renault. (BUENO, 2007, p. 384) O poema “Os mortos” é parcialmente citado, concomitante a uma análise formal. Das obras que se seguem, *Três medições para a corda lírica*, de 1977, *A Rainha Arcaica*, de 1980, e *Grifo*, de 1987, é o último que reúne alguns dos melhores poemas do autor, de onde é citado o poema “Limbo”, como exemplo.

Para Alexei Bueno, a obra *A sagração dos ossos*, de 1994, de Junqueira “representa a culminância de sua meditação sobre a morte, da mais filosófica à mais cotidiana, da mais solitária à quase cósmica”. (BUENO, 2007, p. 386) Depois, o autor seguiu uma tendência pessimista; da obra *O outro lado*, de 2007, é citado o poema “O que me coube”, dentro dessa mesma referência temática.

Os próximos poetas recebem espaço breve, nada mais do que uma página de exame formal e temático: Nauro Machado (1935), com a obra *Necessidade do divino*, de 1957, e o poema de referência “Nó Górdio”, expressando a ideia da densidade cáustica de sua poesia; Adélia Prado (1935), que se divide “entre a mais carnal vivência cotidiana e uma religiosidade profunda”. (BUENO, 2007, p. 387) Marly de Oliveira (1935-2007), que explora a subjetividade com um requinte semântico marcado; Astrid Cabral (1936), com um imenso leque de experiências líricas. Dele, é citado o poema “As fomes”, admirável composição sobre a perda.

Seguindo, eis o nome de Sebastião Uchoa Leite (1935-2003), que produziu uma poesia concretista menor; Sérgio Lemos (1935-1998), poeta de qualidade e de publicação póstuma, com a obra *A luz no caleidoscópio*; Fernando Py (1935), com destaque para o livro *Antiuniverso*, de 1994; João Carlos Teixeira Gomes (1936), com o livro *A esfinge*

contemplada, de 1988; Domício Proença Filho (1936), com *Dionísio esfacelado*, de 1984, e *Oratório dos Inconfidentes*, de 1989.

A obra poética de Affonso Romano de San'tAnna (1937) “é dos mais atentos registros líricos da vida brasileira nas quatro últimas décadas do século XX”, tanto que alguns livros são mencionados como destaque. (BUENO, 2007, p. 388) Segundo Alexei Bueno, no sentido formal, o poeta compõe poemas muito extensos ou de total concisão; o poema “Reflexivo” é citado como exemplo dessa última linha. Da mesma geração, também surgem Myriam Fraga (1937) e Cláudio Murilo Leal (1937); do último, é citado o poema “Ourense”, poesia memorialista da cidade natal do poeta.

Adiante, Bueno destina um parágrafo para a menção aos poetas ligados a uma vertente surrealista na poesia brasileira do século XX; além disso, cita alguns autores de uma geração posterior, que vincularam o Surrealismo a outras tendências poéticas. No entanto, o historiador não explica o que caracteriza e fundamenta tal linha, deixando para o leitor um vazio conceitual, preenchido apenas por nomes e datas de nascimento de poetas, ou seja, um registro censitário artístico, em diversos momentos de UHPB.

Dentre os nascidos em 1938, são citados os seguintes poetas: Jorge Wanderley (1938-1999), com a obra *O agente infiltrado*; Francisco Alvim (1938), autor de várias “tendências da poesia brasileira do século XX, da extrema concisão e de derivações do poema-piada ao lirismo memorial”, assim como Lindolf Bell (1938-1998). (BUENO, 2007, p. 389) De acordo com o autor de UHPB, Carlos Nejar (1939) congrega parte da melhor poesia de fundo social, isenta de retórica ideológica, de sua geração: “é poeta que esgota as possibilidades formais, do verso livre de maior ou menor extensão ao soneto”; do poeta, é citado o poema “Nossa é a miséria”. (BUENO, 2007, p. 390)

O poeta seguinte, Bruno Tolentino (1940-2007), é considerado pelo historiador o maior mitômano da literatura nacional; toda a sua poesia “é vazada numa musicalidade característica, dominada por uma espécie de vício do *enjambement* que chega a criar poemas quase inteiros sem que uma oração termine no final de um verso”. (BUENO, 2007, p. 391) Avaliado como um poeta menor e “lançando mão de uma técnica bastante defeituosa”, Tolentino chama atenção mais pela sua mitomania do que propriamente por sua produção poética. (BUENO, 2007, p. 391)

Seguindo na composição do rol, Bueno registra Ildásio Tavares (1940), com as obras *Nove sonetos da Inconfidência* e *Odes brasileiras*, ambas do ano de 1999; Tite de

Lemos (1942-1989), com o livro *Caderno de sonetos*, de 1988, e *Outros sonetos do caderno*, do ano seguinte. Ruy Espinheira Filho (1942) “trata-se, por excelência, do poeta da memória brasileira contemporânea”. Dele, são citados os poemas “Marinha” e “Praça da liberdade”, acerca dos quais é traçado um breve comentário temático.

Segundo Alexei Bueno, a poesia de Alberto da Cunha Mela (1942-2007) “é das mais ricas de sua geração, cabendo-lhe inclusive o mérito de criar uma forma fixa para uso próprio, por ele intitulada “retranca””. (BUENO, 2007, p. 393) O poema “A casa vazia” é referido como exemplo da referida forma fixa criada pelo poeta. Marcus Accioly (1943) “escreveu um dos livros notáveis de poesia social da década de 1970, *Nordestinados*, de 1971, e revelou-se como um dos talentos verbais mais poderosos da poesia brasileira”. (BUENO, 2007, p. 394) Seu poema “Pablo Picasso” é citado pelo historiador.

Finalizando o capítulo em exame, aparecem os poetas atuantes de um movimento de difícil definição, que é o Tropicalismo. Conforme Alexei Bueno, esse movimento “mistura influências externas da contracultura com elementos iconicamente nacionais”; são os poetas José Carlos Capinam (1941), Waly Salomão (1944-2003) e Torquato Neto (1944-1970). (BUENO, 2007, p. 395)

Dos diversos poetas citados neste capítulo, dois foram mais enfatizados, em termos de foco e de análise. O primeiro é João Cabral de Melo Neto, com as obras *Psicologia da composição*; com a fábula de *Anfion e Antiode*; *Paisagens com figura*; *Uma faca só lâmina, ou da serventia das ideias fixas*; *Quaderna* e *Educação pela Pedra*. Na sequência, aparece Ferreira Gullar, com os livros *Luta corporal*, *Dentro da noite veloz*, *Poema sujo* e *Na vertigem do dia*. O que chama atenção neste capítulo é a dura crítica feita ao movimento concretista da década de 50, cujo argumento central é o de que o Concretismo pertence às Artes Visuais e não à Literatura. A crítica de Bueno parece-nos irrefutável e plausível.

3.6 – No agora e aqui pouco sabido

O décimo capítulo de UHPB visa formar um panorama dos poetas contemporâneos mais significativos da poesia brasileira. Conforme salientou já no prefácio, Alexei Bueno reitera que “o julgamento de qualquer arte sem distanciamento temporal é das ações mais problemáticas, exceto nos casos de escandalosa qualidade ou escandalosa ausência dela”.

(BUENO, 2007, p. 396) De modo que apenas “o tempo e a morte são os faxineiros do palco artístico”, ou seja, o tempo e a morte são as condições que definirão a perenidade e o efêmero no universo da arte. (BUENO, 2007, p. 396) Em consequência, define o poeta historiador:

O que faremos neste capítulo, portanto, adentrando o agora e o aqui pouco sabido quanto era o nosso território quando se escreveram nele os primeiros poemas, é uma espécie de mapeamento de tendências, de linhas genéticas, de características indubitáveis, como um guia sutil e móvel para o leitor. (BUENO, 2007, p. 396)

O primeiro poeta a entrar no “agora e aqui pouco sabido” é Paulo Leminski (1944-1989). Segundo Bueno, a morte precoce deste “resultou numa espécie de canonização perfeitamente injustificada pelos méritos literários do autor”, dado que “a sua ligação com o Concretismo, outorgou-lhe essa aura que, sem dúvida alguma, não teria se estivesse vivo”. (BUENO, 2007, p. 396) Na continuação, o historiador enquadra também a poetisa Ana Cristina César (1952-1983), que possuía “uma obra formalmente e essencialmente amorfa” que não se distinguia de outros desconhecidos na época, obteve a apoteose resultante “de um impressionante *lobby* universitário, sem dúvida condenado a desaparecer junto com seus mentores”. (BUENO, 2007, p. 396)

A avaliação poética que caracteriza os dois poetas anteriores como menores, deve-se ao fato de o historiador não pactuar com a valorização ao movimento Concretista e também por não concordar com eventos sociológicos programados, como ocorreu no caso de Ana Cristina César, em que determinado grupo acadêmico agiu no sentido da consolidação da poeta no cânone contemporâneo. Alexei Bueno menciona um poeta, também de morte precoce, Cacaso (1944-1987), apenas pelo fato de ele ter deixado na memória “uma frase notável, em que chamava o Concretismo de AI5 da poesia brasileira”. (BUENO, 2007, p. 396)

Na visão de Bueno, as três últimas décadas do século XX sofreram uma fragmentação crescente de estilos “até quase se atomizar em individualidades várias”. (BUENO, 2007, p. 396) O historiador salienta uma marca em especial, surgida a partir da década de 60 e que permanece com grande ânimo: “a existência de numerosos versos cortados em partes átonas da frase, um vezo, um maneirismo que invadiu boa parte da poesia brasileira”. (BUENO, 2007, p. 397) Conclui o narrador, que essa forma “com o seu

incharacterístico infalível, futuramente dirão que “envelheceu”, essa falácia estética da pior categoria”. (BUENO, 2007, p. 397) Trechos de poemas partidários dessa estética são citados a título de exemplificação.

Do ponto de vista sociológico, Alexei Bueno também registra duas características marcantes nessas últimas três décadas de poesia brasileira. A primeira é “o domínio quase absoluto de professores de literatura entre os poetas. Subitamente, quase desapareceram do país os poetas com outras profissões”. (BUENO, 2007, p. 398) A segunda é a aproximação ou simbiose entre a poesia e a música popular. Para o historiador, essa última surge por não haver no português a distinção clara “entre *poète* e *chansonnier*, que existe com maior evidência na língua francesa”. (BUENO, 2007, p. 398)

O poeta Armando Freitas Filho (1940) é o próximo a ser lembrado, com o livro *Palavra*, de 1963. Autor com assonância entre vocábulos, inclinados “para uma exploração da vida do homem contemporâneo, sem esquecermos o registro amoroso”. (BUENO, 2007, p. 399) Da geração nascida ao redor da Segunda Guerra, Alexei Bueno destaca:

[...] Afonso Henrique Neto (1944), poeta de obra múltipla, neto do grande Alphonsus de Guimaraens; Soares Feitosa (1944), autor de ressonâncias épicas, e um dos maiores divulgadores da poesia brasileira; Neide Archanjo (1940), a grande poetisa de *As marinhas*; Álvaro Alves de Faria (1942), um dos principais poetas de São Paulo, unindo o domínio verbal com a visão sociológica; Pedro Lyra (1945), grande crítico e autor de importantes poemas de temática tanto social e política quanto amorosa, e Aníbal Beça (1946), grande nome da poesia do Norte do país, com a obra reunida em *Banda da asa*, de 1998. (BUENO, 2007, p. 399)

Um dos fundadores do movimento Serial, Antônio Brasileiro (1944), “constrói desde os anos de 1960 umas das obras mais densas de nossa poesia contemporânea”. Frederico Gomes (1947), autor de grande variedade formal, produz uma poesia “dominada por um difuso niilismo e uma visão sem esperança da vida urbana e do mundo moderno”. Bráulio Tavares (1950) “cobre um arco poético que vai do regional até o mais universal”. Alexei Bueno destaca, de autoria desse último poeta, a obra *Martelos de Trupezupe*, de 2004. (BUENO, 2007, p. 399)

Adentrando na poesia da década de 1970, segundo Alexei Bueno, uma das décadas mais improdutivas esteticamente no Brasil do século XX, ganha relevo a chamada poesia marginal, “movidada pelas mais diversas influências do momento, da contracultura ao movimento *hippie*, da Geração Beat ao Tropicalismo”. (BUENO, 2007, p. 399-400)

Segundo o historiador, um dos nomes centrais desse movimento foi Chacal (1951), que reuniu seus poemas em 2007, na obra *Belvere*. Entretanto, a poesia marginal “traduz-se numa forte oralidade, coloquialidade e consumo imediato. É poesia mais para palco que para página [...] confunde-se comumente com as artes cênicas”. (BUENO, 2007, p. 400)

Na contramão desse movimento, “manifestou-se e se manifesta uma poesia de índole humanística universalista”; o homem se conecta à tradição nacional ou luso-brasileira e tem um “interesse pela cultura em si como temática”. Nessa linha, Alexei Bueno menciona A. B. Mendes Cadaxa (1917), Antônio Fantinato (1923), Álvaro Pacheco (1933), Linhares Filho (1939), Márcio Catunda (1957), Natalício Barroso (1957) e Milton Torres, “com sua poesia ao mesmo tempo histórica, satírica e fortemente elíptica”. (BUENO, 2007, p. 400)

O poeta Glauco Mattoso (1951) “trata-se de um personagem *sui generis* no panorama da poesia brasileira”. O destaque vai para os poemas produzidos sob a temática da “podolatria e a coprofilia, num balanço entre o erudito e o pornográfico que traz um sabor único e irresistível à sua poesia”. (BUENO, 2007, p. 400) Na mesma vertente, aparece também o poeta Leo Pinto. Quase da mesma geração, Alexei Bueno destaca duas poetisas cariocas: Rita Moutinho (1951), com as obras *Romanceiro dos amantes*, de 1999, e *Sonetos dos amores mortos*, de 2006; e Denise Emmer (1956), com *Cantares de amor e abismo*, de 1995.

Conforme Alexei Bueno, o poeta Paulo Henrique Britto (1951), de *Mínima Lírica*, de 1989, a *Macau*, de 2003, vem desenvolvendo “uma obra poética que consegue a difícil simbiose entre uma visão profunda das coisas e uma aparente simplicidade de linguagem que esconde, na verdade, uma requintada técnica poética”. (BUENO, 2007, p. 400) Desse autor, é citado o poema “Mantra”, que mostra a construção da subjetividade na infância.

Adriano Espínola (1952) publicou dois livros notáveis: *Táxi*, em 1984, e *Metrô*, em 1993, ambos reunidos no volume *Em trânsito*, de 1996. Se nessas obras temos “dois longos poemas whitmanianos da cidade vertiginosa, a partir de *Beira-sol*, de 1997, o lírico reaparece”, como no belo soneto – citado pelo historiador – “A Rendeira”. De grande variedade formal e temática, é o poeta Antonio Carlos Secchin (1952), cujo poema “Cisne”, uma homenagem a Cruz e Sousa, é mencionado. (BUENO, 2007, p. 401-402)

Da geração nascida entre fins da década de 1940 e a década seguinte, é preciso ressaltar os nomes de Luciano Maia (1949) e de seu irmão

Virgílio Maia (1954), grandes líricos e excelentes sonistas; Geraldo Carneiro (1952), com uma visão de fino humor sobre a vida contemporânea; Salgado Maranhão (1953), autor de uma das poesias das mais essenciais da atualidade; Suzana Vargas (1955), analista precisa da memória e da família, essa tema tão central na obra de um Carlos Drummond de Andrade, ou o mineiro Donizate Galvão (1955), radicado em São Paulo, um dos grandes poetas de sua geração, especialmente num livro que nos parece central em sua obra, *O silêncio da pedra*, de 1996. (BUENO, 2007, p. 402)

Da mesma forma como ocorreu com os poetas anteriormente expostos no presente capítulo, Alexei Bueno continua registrando diversos autores de uma forma breve e concisa. Assim, temos Orides Fontela (1940-1998), que possuía grande maestria no poema curto; Fernando Paixão (1955), com as obras *Fogo dos rios*, de 1989, e *25 azulejos*, de 1994; Antônio Cícero (1945), que “mistura a visão do cotidiano com um interesse pelo pensamento e pelo mundo grego. Igualmente partidária de uma linha poética que se aproxima da Filosofia ou que a tangencia, é a obra do carioca Alberto Pucheu (1966)”; Luís Antônio Cajazeira Ramos, com *Fiat breu*, de 1996; da mesma geração é Eduardo Mondolfo (1956), com as obras *Canções de Marília*, de 2002, e *Tríptico*, do ano seguinte. (BUENO, 2007, p. 403)

Segundo Bueno, “os discípulos mais ou menos ortodoxos do catecismo concretista formam um grupo razoavelmente coeso pelo Brasil”. Nessa corrente, aparecem Carlos Ávila (1955); Régis Bonvicino “que tempera essa ligação com oscilações entre o minimalista e o barroco”; Nelson Ascher (1958); Arnaldo Antunes (1960); Carlito Azevedo (1961), “que une a essa tendência traços surrealistas e o uso frequente do preciosismo sintático” e Cláudia Roquette-Pinto. Já no poeta Eucanaã Ferraz (1961), “sente-se o influxo duplo do Neoconcretismo e do Tropicalismo, assim como relações estreitas com a música popular, fenômeno crescentemente perceptível a partir da década de 1960”. (BUENO, 2007, p. 403)

Conceituado pelo historiador como um dos principais poetas de sua geração, Lacyr Anderson Freitas (1963) possui uma obra poética “que se traduz por uma tentativa de compreensão em profundidade do mundo, característica comum a quase toda a grande poesia”. O poema “Lugar” é citado e analisado, em seu extrato temático, por Alexei Bueno. (BUENO, 2007, p. 403) A obra de Marco Lucchesi (1963), tanto em versos brancos curtos quanto no soneto, “é toda dominada por uma alta espiritualidade, nutrida de sólida cultura humanística”. (BUENO, 2007, p. 404)

Renato Rezende (1964) se destaca pela forma do poema curto nas obras *Aura*, de 1997, e *Asa*, de 1999. Logo passou para uma forma mais longa no livro *Passeio*, editado em 2001. Para Alexei Bueno, a poesia de Rezende “se caracteriza por uma espiritualidade incomum em sua geração, uma espécie de perplexidade ontológica perante o real”. Majela Colares (1964) “segue uma linha reta de alta poesia lírica”; o poema “O silêncio no aquário” é trazido como exemplo. (BUENO, 2007, p. 404)

Miguel Sanches Neto (1965) publicou, em 2000, um livro de poemas notável, *Venho de um país obscuro*. Parte da obra é biográfica, “mas também se encontra uma excelente série de sonetos sobre o Aleijadinho, ou reflexões metalinguísticas”, como no poema “Caçador e vítima”, referido pelo historiador. Carlos Newton Júnior (1966) publicou em 2000 um retorno lírico histórico, na obra *Canudos: poema dos quinhentos*; no entanto, para Alexei Bueno, é com a obra *O poeta em Londres*, de 2002, que temos uma expressão de maturidade poética sob todos os aspectos. O poema “A leoa (Museu britânico)” é citado para exemplificar as visões da capital inglesa contempladas pelo poeta. (BUENO, 2007, p. 405)

Finalizando o capítulo, temos mais três poetas historiados por Alexei Bueno. O primeiro é Fabrício Carpinejar (1972) – filho do poeta Carlos Nejar e da poetisa Maria Carpi –, que pratica uma poesia “destituída dos numerosos pedantismos que invadiram a lírica brasileira na última metade do século XX, poesia de comunicação direta e falsa simplicidade, sem com isso perder nada da agudeza de sua visão”. O segundo poeta é Astier Basílio (1978), erudito e pleno nas formas tradicionais da cantoria nordestina; por fim, temos Henrique Marques Samyn (1980), “autor de *Poemário do Desterro*, de 2006, poeta de grande domínio formal e de uma visão muito centrada na ambiência e na história do seu Rio de Janeiro natal”, como no poema “Dama da Lapa”, citado pelo narrador. (BUENO, 2007, p. 406)

Neste capítulo que trata da contemporaneidade, Alexei Bueno não destacou – como nos anteriores – nenhum poeta em especial. Apresenta somente um quadro sucinto de generalidades produzidas por essas últimas três décadas. Os aspectos biográficos dos poetas também não são registrados neste tópico, no qual o historiador focaliza o tema e a forma dos poemas em breves comentários. Este se trata do segundo menor de UHPB: possui apenas doze páginas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exame da composição de *Uma história da poesia brasileira*, de Alexei Bueno, permite-nos avaliar a proposta do autor no âmbito da historiografia literária contemporânea; por outras palavras, possibilita verificarmos suas inovações e/ou a reprodução de uma tradição literária histórica por ora estabelecida. A conclusão deste trabalho é conduzida pela seguinte questão: Na escrita de *Uma história da poesia brasileira*, Alexei Bueno inova os padrões da historiografia literária nacional ou produz um discurso nos moldes tradicionais?

Conforme vimos, o título da obra concebe uma inovação na historiografia literária brasileira. Destacamos distintas obras que abordam um objeto no percurso do tempo e que utilizam o vocábulo **Uma** em seus títulos, para não torná-los uma proposta totalizante e pretensiosa, ou seja, um trabalho com estratégias discursivas irrefutáveis. No campo da historiografia literária brasileira, Bueno inaugura essa lucidez de que as narrativas históricas são sempre submetidas, de forma indelével, por traços de autoria do historiador. Portanto, trata-se de uma versão própria da história da poesia nacional, posição que o historiador assume através de um discurso marcado pelo grau acentuado de subjetividade.

Embora o título ofereça o recorte correspondente ao gênero literário lírico, a obra UHPB ainda é tradicional no sentido de pretender abranger os cinco séculos de produção de poesia no Brasil. Apesar de o narrador justificar no prefácio que as escolhas dos poetas seguem o critério de obra “inegavelmente significativa”, a partir do terceiro quartel do século XIX, temos um vasto período anterior, e cinco séculos é um tempo muito extenso para ser abarcado por apenas um livro; em consequência, suas escolhas canônicas tornaram-se extremamente reduzidas.

Todo discurso histórico é negavelmente mediado pelas características discursivas de um determinado narrador; imediatamente, essa escrita sempre apresenta certo grau de subjetividade submerso ou implícito nas camadas do texto. Uma novidade em UHPB consiste na exposição, assumida pelo nosso narrador, perante si mesmo e seu receptor, ao adotar posições discursivas explicitamente marcadas por um grau de subjetividade bastante ativo, ainda mais se compararmos com as escritas anteriores de histórias da poesia brasileira e/ou até com as histórias da literatura de um modo geral. O prefácio de Alexei Bueno atesta esse postulado, ao deixar transparente para o leitor que o historiador

estabelece posições claras e particulares no que tange ao gênero lírico. Portanto, confere, assim, uma inovação e ascendente autoria no âmbito das histórias da poesia brasileira.

O empenho de Alexei Bueno para conceituar o termo **poesia**, no início do prefácio, resultou numa tentativa mais permeada de postura artística do que de conhecimento poético. A primeira definição, que valoriza a musicalidade na poesia, é interessante, mas também pode ser considerada como apenas um traço característico da lírica, expressivo, sobretudo, nos períodos do Simbolismo e do Modernismo brasileiro, isto é, nos períodos mais estimados por nosso historiador.

Em sua segunda definição de poesia, na qual se utiliza das expressões “algo de milagroso”, entre outras mencionadas, alocou-a como incidente ocasionado pelo poeta e não como uma atividade originada da disciplina intelectual da sensibilidade do mesmo. Portanto, o conceito que o autor confere ao gênero lírico é essencialmente aquele sustentado pela musicalidade poética e pela ausência do rigor formal do metro e/ou das formas fixas. Por isso, os períodos do Arcadismo, Parnasianismo e Concretismo são avaliados como menores, uma vez que neles é característico o rigor formal.

Para narrar a poesia no percurso do tempo, Alexei Bueno também elege um conceito de **história**, fundamentado no movimento cíclico entre ascensão e declínio, extremos que se revelam, por um lado, nos momentos em que a poesia veste expressões racionais (declínio) e, por outro, nos períodos em que o poema assume manifestações irracionais (ascensão). Esse movimento pendular se segue ao longo de toda UHPB, assim como dentro dos períodos estéticos e também nas obras dos poetas. O referido movimento pendular, sustentado pela dicotomia, não é incomum na história da literatura brasileira, à medida que também é possível verificá-lo, por exemplo, na *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, baseada na síntese entre tendências universalistas e particularistas, no período de formação da nossa literatura.

Até o período do Modernismo brasileiro, o cânone eleito por Alexei Bueno é extremamente tradicional, isto é, compõe-se dos mesmos poetas encontrados na maioria esmagadora das histórias da literatura brasileira. Do período Concretista até a contemporaneidade, é que se verifica certa inovação, mas sempre com comentários breves e contidos, sobretudo no que diz respeito ao período contemporâneo. Quanto mais próximo dos poemas da atualidade, mais reduzida expressa-se a sua crítica. O que chama atenção no cânone do Modernismo é a crítica positiva endereçada à poetisa Cecília Meireles. Para o

historiador, existem três epopeias produzidas na língua portuguesa: *Os Lusíadas*, *Os sertões* e *Grande sertão: veredas*. No âmbito da poesia, o que mais se aproxima de um épico nacional é, ainda segundo Bueno, o *Romanceiro da Inconfidência*. As demais histórias da literatura brasileira também valorizam a referida obra, mas não com tanta ênfase, o que representa uma novidade na historiografia literária nacional.

Os períodos de ascensão são o Barroco, o Romantismo, o Simbolismo e o Modernismo; os de declínio, o Arcadismo, o Parnasianismo e o Concretismo. O que caracteriza os períodos de ascensão é a ausência da forma fixa e a recorrente musicalidade nos poemas, ou seja, uma poesia sonora e livre das molduras estilísticas. Já o que caracteriza os períodos de declínio são os pressupostos formais mais contidos, racionais, épocas em que a poesia se afasta da música e valoriza a imagem.

A narrativa, mesmo ao não elucidar, aparentemente, os momentos históricos ou ao não torná-los suficientemente claros, vale-se de uma perspectiva histórica linear; realiza uma concatenação entre obras, mediante a “periodização estilística” e promove um encadeamento imbricado entre poetas e obras, levando em conta produções distintas de um mesmo período dominante. As datas de nascimento e de morte dos poetas servem como fio condutor temporal para orientação do leitor.

O eixo narrativo é organizado segundo o esquema vida e obra dos poetas. A crítica literária dos poemas repousa na perspectiva da vida do autor e no exame intraliterário, geralmente dividido entre recursos estilísticos e conteúdo temático. Os autores canônicos eleitos por Alexei Bueno recebem um extenso espaço de análise; por conseguinte, um maior espaço biográfico. Na verdade, seria mais apropriado como título da obra, *Uma história dos poetas brasileiros*, dado que o caminho biográfico-psicológico troca a análise do texto pelo enfoque na vida do autor, e Alexei Bueno usa tal recurso em demasia. Portanto, a biografia é a pedra angular para compreender a poesia em UHPB.

O historiador chega a utilizar de forma recorrente os retratos dos poetas, recurso que lembra os *portraits de Sainte-Beuve*, cujo objetivo era enfatizar a história do indivíduo, aqui, o método possui semelhante propósito. Além disso, Alexei Bueno apresenta iconografias de documentos poéticos, algumas até de obras raras. O recurso de expor fotos não é novo na historiografia literária, mas sempre é bem-vindo, quando se pensa no maior prazer do leitor.

Os três historiadores brasileiros da lírica nacional, Manuel Bandeira, Péricles Ramos e Alexei Bueno, têm algumas características comuns, sobretudo o primeiro e o último. O que chama atenção de imediato é que os três historiadores foram ou são poetas, bem como as suas histórias da poesia brasileira foram escritas a partir de uma análise intraliterária concomitante à periodização estilística. Péricles Ramos é o único que conceitua de forma consistente a sua narrativa e possui um alicerce teórico-literário superior aos outros dois. Isso talvez se explique pela gênese de sua história da poesia, dado que inicialmente tratava-se de publicações de ensaios críticos literários em periódicos, os quais, posteriormente, foram colocados em ordem cronológica, com a agregação de capítulos conceituais sobre os períodos estéticos no Brasil.

Conforme vimos, o trabalho de Alexei Bueno é inegavelmente baseado na *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira. A inovação canônica só surge nos dois últimos capítulos de UHPB, o que torna todos os anteriores uma repetição das outras histórias da literatura brasileira. Depreende-se que o historiador tem um posicionamento discursivo de artista, o que é lamentável em alguns momentos, visto que ocorre seguidamente a ausência de explanação suficiente a respeito de suas escolhas teóricas, tornando o texto, em diversas passagens, um diário de leitura de poesia; em outras palavras, o autor afirma, mas pouco explica.

Observa-se pelo conteúdo reflexivo e o léxico utilizado na produção da obra historiográfica, que *Uma história da poesia brasileira* se destina a um público específico, isto é, aos professores de literatura e aos leitores de poesia. A crítica literária de Bueno já é, por si só, restrita a um grupo capaz de compreender os conceitos que permeiam a produção poética, no âmbito da forma lírica e de seu conteúdo amplamente significativo. Portanto, ela não é destinada, mesmo que tenha tal pretensão, a um público amplo, heterogêneo. Além disso, é transparente o seu posicionamento antiacadêmico, revelado por meio das críticas feitas, primeiramente aos concretistas que, em síntese, formavam um movimento teórico-estético-acadêmico e, depois, as críticas endereçadas aos poetas Paulo Leminski (1944-1989) e Ana Cristina César (1952-1983), cuja canonização se deu também através da academia, o que Alexei Bueno refuta com veemência.

O autor adiciona, para além da narrativa histórica da poesia, dois capítulos que operam como anexos em UHPB. O primeiro, “A poesia popular”, analisa a manifestação da poesia popular, especificamente no nordeste, através da cantoria e da literatura de

cordel; o segundo, “Tradução de poesia”, mapeia os principais tradutores da poesia estrangeira no Brasil, onde tal exercício tornou-se regular, com o Romantismo.

Concluindo, a principal conquista de *Uma história da poesia brasileira* consiste no fato de ela introduzir uma presença mais efetiva da lírica no âmbito das escritas das histórias literárias brasileiras. Como vimos acima, a última história da poesia brasileira data da década de setenta, ou seja, há aproximadamente quarenta anos que não era sistematizado historicamente um estudo da poesia nacional. Portanto, Alexei Bueno forma, a partir dessa obra, uma memória da poesia brasileira, um panorama que aponta para a necessidade de se pensar e historiar o gênero, mesmo durante seus cinco séculos de produção. O presente trabalho não esgota as possibilidades de estudo e interpretação de UHPB, mas contribui para os projetos que se destinam ao exame das histórias literárias brasileiras contemporâneas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- BARRENTO, João. O regresso de Clío? Situações e aporias da história literária. In: *História literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Apáginastantas, 1986.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do Romantismo ao Modernismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS/IEL, 1997.
- _____. *Ronald de Carvalho e a escrita da “Pequena história da literatura brasileira”*. Letras de Hoje, Porto Alegre, n. 136. p. 47-54, jun. 2004.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.
- BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007
- CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo – I: a contribuição européia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. EFMG, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. 2 Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil V. II*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF - Universidade Federal Fluminense, 1986.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ELIADE, Micea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao architexto*. Lisboa: Veja, 1990.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- HARRIS, Wendell V. La canonicidad. In: SULLÁ, Enric (org.). *El canon literario*. Madrid: Arco, 1998. p. 37-60.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2º ed. São Paulo: Ática, 1997.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Atica, 1994.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: Unicamp, 2006.
- LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.
- MIRANDA, José Américo. *Apresentação*. In: SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Bosquejo da história da poesia brasileira*; edição, apresentação e notas ao texto por José Américo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PERKINS, David. *História da literatura e narração*. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do barroco ao modernismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Bosquejo da história da poesia brasileira*; edição, apresentação e notas ao texto por José Américo Miranda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *Formação da teoria da literatura. Inventário de pendências e protocolo de intenções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1987.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários: objetos, disciplinas, instrumentos*. São paulo: Martins Fontes, 2006.

SCHMIDT, Siegfried J. *Sobre a escrita da história da literatura*. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: As novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

TYNIANOV J. *Da evolução literária*. In: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.