

A HISTÓRIA DA LITERATURA É UM ROMANCE? A CONSTRUÇÃO DO ENREDO E DAS PERSONAGENS DOS MOVIMENTOS PARNASIANO E SIMBOLISTA EM DUAS HISTÓRIAS DA POESIA BRASILEIRA

RESUMO

Este ensaio tem por objetivo analisar as perspectivas narrativas e historiográficas adotadas nas obras *Do Barroco ao Modernismo* – estudos de poesia brasileira (1967), de Péricles Eugênio da Silva Ramos, e *Uma história da poesia brasileira* (2007), de Alexei Bueno. Especificamente, a partir das considerações de David Perkins, em *História da literatura e narração*, e daquelas esboçadas por Carlos Reis, em *História Literária e personagens da história: os mártires da literatura*, este trabalho discorrerá sobre como ambas histórias da literatura constroem seus enredos e suas personagens para tratar de dois movimentos poéticos, historicamente simultâneos: o Simbolismo e Parnasianismo.

Palavras-chave: História da Literatura; Parnasianismo; Simbolismo.

¿LA HISTORIA DE LA LITERATURA ES UNA NOVELA? LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRAMA Y DE LOS PERSONAJES DE LOS MOVIMIENTOS PARNASIANO Y SIMBOLISTA EN DOS HISTORIAS DE LA POESÍA BRASILEÑA

RESUMEN

Este ensayo tiene por objetivo analizar las perspectivas narrativas e historiográficas adoptadas en las obras *Do Barroco ao Modernismo – estudos de poesia brasileira* (1967), de Péricles Eugênio da Silva Ramos, y *Uma história da poesia brasileira* (2007), de Alexei Bueno. En concreto, a partir de las consideraciones de David Perkins, en *História da literatura e narração*, y de aquellas esbozadas por Carlos Reis, e daquelas esboçadas por Carlos Reis, em *História Literária e personagens da história: os mártires da literatura*, este trabajo discurrirá sobre cómo ambas historias de la literatura construyen sus enredos y, sus personajes para tratar de dos movimientos poéticos, históricamente simultáneos: el Simbolismo y el Parnasianismo.

Palabras clave: Historia de la Literatura; Parnasianismo; Simbolismo.

IS THE HISTORY OF LITERATURE A NOVEL? THE CONSTRUCTION OF THE PLOT AND CHARACTERS OF THE PARNASSIAN AND SYMBOLIST MOVEMENTS IN TWO STORIES OF BRAZILIAN POETRY

ABSTRACT

This essay analyze the narrative and historiographic perspectives adopted in the books *Do Barroco ao Modernismo – estudos de poesia brasileira* (1967), by Péricles Eugênio da Silva Ramos, and *Uma história da poesia brasileira* (2007), by Alexei Bueno. Specifically, from the considerations of David Perkins, in *História da literatura e narração*, and those of Carlos Reis, in *História Literária e personagens da história: os mártires da literatura*, this work will discuss how both stories of literature construct their plots and his characters to deal with two historically simultaneous poetic movements: Symbolism and Parnassianism.

Keywords: History of Literature; Parnasianism; Symbolism.

HISTÓRIA DA LITERATURA ENQUANTO NARRAÇÃO

David Perkins (1999) propõe pensarmos a história da literatura enquanto narração. Assim como a escrita ficcional ou imaginativa, a escrita da história da literatura conta com a presença de um narrador que discorre sobre certos episódios; o autor do texto elege suas personagens principais e secundárias, descreve o cenário, emprega recursos estilísticos para conquistar um tom narrativo desejado, escolhe qual será o fato inicial e final de seu enredo. À primeira vista, a perspectiva teórica de Perkins pode causar algum estranhamento se nos limitarmos aos conceitos rasos: de um lado, a escrita ficcional como fantasia, invenção, criação e, de outro lado, a escrita historiográfica enquanto narrativa verdadeira sobre o passado, pressupondo a realidade e a veracidade dos fatos decorridos.

Entretanto, a partir do início do século XX, a cultura é transformada em um documento que passa a ser lido como testemunho da barbárie (BENJAMIN, 1987, p. 255). Isso significou, no horizonte da Historiografia, a *virada culturalista* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 62), a qual fixou pelo menos três pressupostos importantes: a) em primeiro lugar, contra a ingenuidade da Historiografia tradicional, a noção de que a história nunca é neutra porque, sempre, uma determinada *política da história* atua na construção de uma imagem do passado; b) em segundo lugar, a impossibilidade de separar o campo da História e o da memória e, por último; c) o respeito aos limites entre o passado e a sua atualização, o que pode ser denominado de *nova ética da representação* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 62-63).

Uma *nova ética* para a Historiografia diz respeito aos limites e às fronteiras que ela deve respeitar em relação ao “real”. A impossibilidade de captura do “real” não deve ser compreendida como uma deficiência técnica do historiador, mas como a própria impossibilidade de representação total do passado. Outra vez Walter Benjamin é elucidativo: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (1987, p. 224).

A Historiografia, desde então, reconcilia-se com a memória ao renunciar o passado enquanto reapresentação e assumir para si o passado como *apresentação*, no sentido de construção a partir do presente feita de fragmentos temporais individuais e/ou coletivos. E, ao aproximar-se da memória, a escrita historiográfica acercar-se da ficção, admitindo-se como uma seleção, um recorte, uma das inúmeras leituras possíveis do passado, tendo em vista a impossibilidade de reapresentação total desse passado.

Na história da literatura, parece que os influxos da teoria da história tardam a chegar. Desacreditada, a história da literatura vivenciou uma longa decadência durante o século XX. Não obstante seu período de descrédito, reergueu-se com os estudos do formalismo russo, nos anos 20, especialmente com a noção de evolução literária como substituição de sistemas proposta por Tynianov, em seu ensaio *Da evolução literária* (2013, p. 137-156). Seu derradeiro sopro de vida ocorreu a partir dos anos 60, com a estética da recepção ou do efeito, ao redirecionar os estudos, antes centrados na obra e em seu autor, para a figura do leitor; aliás, assim inicia o texto fundador de Hans Robert Jauss (1994, p. 05): “A história da literatura vem, em nossa época, se fazendo cada vez mais mal afamada – e, aliás, não de forma imerecida. Nos últimos 150 anos, a história dessa venerável disciplina tem inequivocamente trilhado o caminho de decadência constante”.

A posição teórica de David Perkins pode ser vista como outra perspectiva de revitalização da história da literatura, isto porque a coloca nos trilhos já bem familiares da teoria da história, desde a *virada culturalista*. Não é mais possível manter certa ingenuidade quanto às fronteiras entre as narrativas historiográfica e ficcional. Para Perkins (1999, p. 15), “a história narrativa da literatura não pode ser de todo adequada como história porque é narrativa”; entretanto, “ela não pode ser muito absorvente como narrativa porque é também crítica e história”. Logo, segundo Perkins, o estatuto da *história narrativa da literatura* é de uma zona fronteira e permeável entre história e narrativa literária/ficcional.

Uma demonstração do limite existente entre a escrita literária e a *história narrativa da literatura* é que esta

última somente pode lançar mão de formas tradicionais de narrativa (PERKINS, 1999, p. 03). As técnicas de ficção moderna e pós-moderna exploram a escrita fragmentária, os deslocamentos no tempo e no espaço, rompendo como o cômputo linear do tempo e com uma trama teleológica; enquanto a narrativa histórica literária, tendo como objetivo a explicação dos eventos que retrata, prima pelo encadeamento lógico-sistêmico entre os eventos, sempre ressaltando relações de causa e consequência a fim de interligar os episódios narrados de forma coerente, concedendo credibilidade à argumentação do autor/historiador (PERKINS, 1999, p. 25).

Sendo uma forma tradicional de narrativa, os enredos de histórias da literatura podem ser de três tipos, desde o ponto de vista de seu herói: 1) ascensão; 2) declínio e ascensão e; 3) declínio (PERKINS, 1999, p. 13). A figura do herói encarna um *sujeito lógico*, isto é, “um gênero, um estilo, a reputação de um autor”, não sendo representado exatamente por um indivíduo (PERKINS, 1999, p. 14). Na trajetória do herói, obviamente, este vivencia conflitos com outros sujeitos lógicos, o que concede emoção ao enredo. Dentre os conflitos mais costumeiros, a narrativa literária explora a batalha entre *heróis e vilões* (PERKINS, 1999, p. 05) ou, como aponta Carlos Reis, a intriga cinematográfica dos *good guys* e dos *bad guys* (REIS, 2012, p. 13).

Nos enredos da história literária¹, há certa tendência à formação de dualismos (autores menores e autores maiores; vida e obra; realismo e romantismo; parnasianismo e simbolismo, etc.). Carlos Reis (2012, p. 12) levanta duas hipóteses para esse princípio da paridade nas narrativas literárias: ou a busca pelo equilíbrio ou a instauração de uma “dinâmica de oposição e mesmo de conflitualidade, capaz de ser entendida, por outro lado, como tendência para a complementaridade”. Qualquer narrativa que objetive construir um panorama a partir de uma multiplicidade de objetos e prime pela sustentação retórica de seus argumentos, precisará reduzir a complexidade dos fenômenos, recorrendo à seleção daqueles eventos que narrará e daqueles outros que deixará no esquecimento: “A multiplicidade de objetos deve ser convertida em um número menor de unidades e mais manejáveis, que podem então ser caracte-

rizadas, comparadas, inter-relacionadas e ordenadas” (PERKINS, 1999, p. 30). Desta necessária seleção, muitas vezes sob uma justificativa pedagógica, decorrem implicações por vezes não confessadas pelo historiador – p. ex.: a formação de um cânone de obras e autores, o privilégio a certos movimentos literários.

Toda história da literatura possui um começo e um fim escolhidos, de forma artificial, por seu autor. Isso porque ela compartilha dos recursos estilísticos das narrativas tradicionais – a saga do herói que sofre alguma transição até o momento derradeiro de ascensão ou declínio –, mas também pelo fato de que qualquer marco historiográfico decorre da assunção de um ponto de vista. Entretanto, o historiador precisa defender tal ponto de vista como se fosse um dado da natureza, combatendo qualquer postura contraposta, porque admitir a arbitrariedade do início e do fim de sua história põe em dúvida sua credibilidade enquanto representação do passado (PERKINS, 1999, p. 09).

A CONSTRUÇÃO DO ENREDO E DAS PERSONAGENS EM DUAS HISTÓRIAS DA POESIA BRASILEIRA

Perkins acredita que, da mesma forma que toda a narrativa tradicional, o enredo de qualquer história da literatura é a narração da saga do herói: “Toma-se um momento de sua existência como início (as primeiras batalhas) e outro como subsequente ponto final (hoje). No segundo momento, o estado interior ou exterior do herói não é o mesmo que foi no primeiro” (PERKINS, 1999, p. 3). Inspirado em romances de cavalaria e aguçados pela linguagem cinematográfica de filmes de faroeste, os enredos das histórias narrativas da literatura não diferem muito entre si:

Um enredo com heróis e vilões bem claros, com heróis magnificados por um ponto de vista admirativo e com um combate vitorioso do qual o narrador participa emocionalmente é um tipo simples e bem conhecido, com muitos exemplos em filmes de banguê-banguê e outros tipos de romance. Eu preferiria enredos mais complicados em histórias da

literatura, mas algum tipo de enredo, com certeza, deve existir. (PERKINS, 1999, p. 05-06)

Mas “por que razão as histórias da literatura trabalham a figura do escritor como se de um personagem se tratasse?” (REIS, 2012, p. 17). O próprio Carlos Reis sugere três hipóteses explicativas para seu questionamento. A primeira, de ordem metodológica, relaciona-se como um dos “*pecados da história literária convencional*” (REIS, 2012, p. 17): o biografismo. O historiador pode acreditar que a caracterização do indivíduo escritor conduz aos sentidos da obra. A segunda hipótese é epistemológica: arquitetar uma personagem e manejá-la enquanto recurso narrativo pode levar a um conhecimento específico do fenômeno literário, assim como libertar o historiador de recorrer à biografia do escritor. A última explicação de Carlos Reis é de ordem cultural e transnarrativa: a proliferação de narrativas ficcionais em que escritores se tornam personagens no “*grande romance da história da literatura*” (REIS, 2012, p. 17)

Na esteira da interrogação de Carlos Reis, o que nos movimenta neste ensaio é responder como os autores de duas histórias da poesia brasileira, Alexei Bueno e Péricles Eugênio da Silva Ramos, constroem seus enredos em relação aos movimentos literários Parnasianismo e Simbolismo. Apesar de ambos historiadores da literatura edificarem as figuras de alguns escritores como se personagens fossem, o que nos interessa é entender o porquê e buscar, para além das personagens/escritores individuais, os *sujeitos lógicos* de suas histórias – conforme a expressão de David Perkins (1999, p. 14). Nossa escolha, em relação ao Parnasianismo e ao Simbolismo pode, à primeira vista, parecer de grande monta para o limitado número de páginas de um ensaio. Porém, justifica-se pelo fato da simultaneidade dos movimentos literários, pelo enfoque concedido neste trabalho apenas para a questão da construção do herói narrativo e, acima de tudo, porque os enredos de ambas histórias literária preocupam-se com ou a conflitualidade – a batalha – ou o equilíbrio de forças entre tais escolas. É esta relação de paridade que fornece a tensão ao enredo das *histórias narrativas da literatura*; perante ela o narrador se posiciona e lança mão de arti-

fícios retóricos e estilísticos para convencer seu leitor a se tornar partidário de determinada *personagem*.

A César o que é de César: a história da poesia de Péricles Eugênio da Silva Ramos

Péricles Eugênio da Silva Ramos (1919-1992) era natural de Lorena/SP, graduado em Direito pela USP. Exerceu atividades de jornalista. Foi tradutor (ocupou-se da poesia de Byron, Yats, Shelley, Keats e Whitman), crítico literário e poeta. *Do Barroco ao Modernismo* foi publicado pela primeira vez em 1967 e recebeu o Prêmio Jabuti de crítica literária, em 1968. O livro é uma coletânea de artigos e prefácios de antologias poéticas, textos escritos em diversos momentos da vida do autor, e publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, organizados de modo cronológico sob o ponto de vista da história da literatura. Em 1979, Péricles Ramos atualizou e revisou sua obra, lançando uma 2ª edição. Neste segundo trabalho, o autor reescreveu o capítulo dedicado à poesia barroca, assim como incluiu os ensaios *A harpa gemedora*, *Correntes Antirromânticas*, *Nós*, *livro inaugural* e *Cassiano Ricardo*.

Esta segunda edição é composta por 28 capítulos, alguns destinados especialmente aos períodos, escolas ou movimentos literários (a saber: *Poesia Barroca*, *Poesia Arcádica*, *Poesia Romântica*, *Princípios Parnasianos*, *Poesia Simbolista* e *Poesia Moderna*), intercalados por outros direcionados para análises de obras (p. ex.: *A harpa gemedora*; *Nós*, *o livro inaugural* e *Solombra*), para autores e seus estilos (p. ex.: *Cláudio Manuel da Costa*, *Gonçalves Dias*, *Álvares de Azevedo*, *Fagundes Varela*, *Vicente de Carvalho*, *Cassiano Ricardo*) e, ainda outros, para assuntos dispersos (p. ex.: *Achegas à biografia de Francisca Júlia* e *Chinesices Românticas e Parnasianas*). O livro de Péricles não possui prefácio, introdução, posfácio, notas explicativas ou referências bibliográficas finais – o autor traz as referências em notas de rodapé. Há, somente, uma nota final, na qual explica as modificações feitas na 2ª edição da obra, e um índice onomástico.

Ao depararmos com a obra, o primeiro questionamento que surgiu dizia respeito à segunda parte de seu título:

estudos de poesia brasileira. Por que o autor se furtou em utilizar *história da literatura* ou, talvez, *estudos de história da literatura*? Isso parece se agravar durante a leitura da obra: exceto aqueles capítulos destinados puramente aos movimentos literários, cujo teor historiográfico é dominante, os demais são predominantemente afetos à crítica de poesia. Certo que a história da literatura mantém uma hibridez necessária com a crítica literária; entretanto, no caso da obra de Péricles, chega-se a questionar qual seria seu estatuto: historiográfico ou crítico.

Deduzimos que a evidente disparidade entre os capítulos – de um lado, aqueles destinados aos movimentos literários; do outro lado, aqueles aos autores, às obras, etc. – deve-se ao fato de a coletânea ser uma seleção de textos escritos com finalidades outras que não a da feitura de um livro. Por vezes, na intenção de uni-los, respeitando a diacronia dos movimentos literários, parece que alguns capítulos são enxertados somente porque guardam alguma relação cronológica com o anterior e o seguinte, apesar de nada contribuírem para o desenvolvimento da narrativa historiográfica. Resumidamente: a obra de Ramos é fragmentária, sem homogeneidade e, por vezes, sem linearidade. Mesmo com todas as peculiaridades citadas e não olvidando sua hibridez, entendemos que o livro não perde o caráter de uma história da poesia.

Péricles Ramos não dedica muito espaço de sua escrita nem para a biografia de poetas nem para o contexto sócio-político, salvo quando tais perspectivas de análise se mostram incontornáveis. Este posicionamento fica evidente quando o autor trata da periodização da poesia modernista: “A fase [primitiva] se encerra com a extinção da Revista de Antropofagia, em 1929. Melhor tomar esse fato como termo, em vez da Revolução de 30”, porque “a literatura não precisa regular-se, ancilarmente, por balizas extraliterárias quando em sua própria história se acham marcos muito mais coerentes”. (RAMOS, 1979, p. 272). Voltado para a análise intratextual, o autor preocupa-se com o léxico, a sintaxe, as rimas, o esquema ritmo, etc.

No que concerne ao tratamento dos movimentos parnasiano e simbolista, essa *história narrativa da poesia*

tem por seu princípio de paridade a busca pelo equilíbrio. Em vez de construir seu enredo, tendo por mote a conflitualidade entre os movimentos literários em análise, defendendo a magnitude – ou heroicidade – de uma escola em contraposição à singeleza – ou vilania – da outra, o narrador aborda a equivalência dos valores estéticos. A escolha por uma trama de paridade, alçada sob o signo do equilíbrio e não da conflitualidade, fica evidente quando o narrador, ao invés de ressaltar as características diferenciadoras de cada movimento, insiste em uma origem comum, unindo tais movimentos como duas faces da mesma manifestação antirromântica: “tanto o simbolismo como parnasianismo nasceram no Brasil confusamente, como resultado das aspirações daquela ‘Nova Geração’ estudada por Machado de Assis que não sabia ao certo o que queria, a não ser que não quer ser romântica” (RAMOS, 1979, p. 229). Assim, a opção narrativa da história da literatura de Péricles foi criar dois sujeitos lógicos: de um lado, o Romantismo, de outro, as correntes Antirromânticas, em que tanto o Parnasianismo quando o Simbolismo atuam como protagonistas.

O fato de o livro de Ramos ser uma coletânea de ensaios poderia ter impedido o planejamento da intriga: a definição consciente de um fato inicial que impulsionasse a estória, seu desenvolvimento, o clímax e o desenlace. Conforme Perkins (1999, p. 13), se mantivermos em mente a configuração de um enredo clássico, presumiremos que qualquer *história narrativa da literatura* deveria trazer uma sequência de episódios coerentes, significativos e explanatórios em relação ao seu momento final. No entanto, a maioria das histórias é menos coesa do que se imagina, isto porque o caráter pedagógico e informativo desses textos ganha mais destaque do que o desenlace da intriga. Mesmo com a ressalva quanto ao caráter fragmentário da obra de Péricles, identificamos um tipo específico de intriga em sua história da poesia: uma narrativa de mistério, constituinte do romance policial enigma.

Explicaremos:

Em 1841, Edgar Allan Poe publicou o conto *Duplo assassinato na rua Morgue* que é

considerado a primeira narrativa policial moderna, fundadora do gênero² (REIMÃO, 2005, p. 7). Segundo Todorov (2003, p. 65), na estrutura narrativa do romance de enigma, encontram-se duas histórias que não têm nenhum ponto em comum: a primeira é a do crime, concluída antes do início da segunda história, a qual é a própria investigação. Enquanto a primeira história ignora o livro por rejeitar seu caráter ficcional e pretender ser lida como se realmente tivesse acontecido, a segunda é precisamente a história do livro: “A primeira, a do crime, é na verdade a história de uma ausência: sua característica mais precisa é a de não poder estar imediatamente presente no livro”, em contrapartida, “O status da segunda é igualmente excessivo: é uma história que não tem nenhuma importância em si mesma, que serve exclusivamente de mediador entre o leitor e a história do crime” (TODOROV, 2003, p. 67).

Na segunda história, pouca coisa efetivamente acontece. A trama não é destinada ao protagonismo da ação, mas ao da investigação, do exame de indícios, de pistas, de rastros deixados pelo crime. Portanto, o foco narrativo não é direcionado exatamente para o crime, mas para o esforço lógico-dedutivo empregado pelo detetive a fim de reconstruir uma história, um fato nebuloso do passado e, por fim, revelar o enigma inicial. Vemos na configuração do detetive de Poe, Dupin, uma personagem intencionalmente pouco elaborada, sem densidade psicológica: “a ausência de características e personalidade próprias salienta sua capacidade de raciocínio, seu aspecto de máquina de leitura de indícios via intelecto, o que permitirá a personagem exercer sua função básica: ser o instrumento através do qual será esclarecido o enigma inicial (REIMÃO, 2005, p. 7).

Do Barroco ao Modernismo também apresenta dualidade de histórias. A primeira, a que “realmente aconteceu”, aquela que é uma ausência a ser reconstruída, são os próprios fatos históricos envolvendo a poesia e os poetas. Já a segunda, aquela em que ocorre a investigação protagonizada pela figura do detetive/

historiador com o objetivo de desvendar o enigma ocorrido em um tempo passado, é a própria narrativa do livro. Como ocorre na narrativa policial de enigma, o historiador não tem acesso à história que “realmente aconteceu”, somente aos indícios deixados e, por isso, precisa reconstruir o passado a partir de seus rastros no presente.

Outro ponto de encontro que torna possível lermos a história de Péricles Ramos como um romance policial de enigma é a proximidade entre as personagens protagonistas: o historiador e o detetive. O narrador-personagem de *Do Barroco ao Modernismo* permite que transpareçam pouquíssimos traços de sua personalidade: raramente emprega um discurso emotivo e não se deixa levar por digressões de cunho psicológico. A escrita de cunho científico da história da literatura de Péricles Ramos, cujo foco é a argumentação lógica em defesa do ponto de vista do historiador, muito se aproxima da personagem pouco elaborado do detetive: *uma máquina de leitura de indícios via intelecto* (REIMÃO, 2005, p. 7).

Pensaremos, agora, para além destas duas identidades elencadas entre a narrativa historiográfica e o romance policial de enigma – a dualidade de histórias e a identificação entre historiador e detetive –, as quais podem ser comuns a outras narrativas historiográficas que não a de Péricles Ramos. São duas características específicas de *Do Barroco ao Modernismo* que o tornam uma intriga de enigma. Primeira: na história da poesia de Ramos, o tipo de enigma que o narrador enfrenta é o da origem, no sentido de que o inquérito tem a finalidade de encontrar o poeta precursor de um estilo ou movimento literário, quase sempre desconhecido e injustiçado pela história da literatura. Enquanto detetive da história da literatura, o historiador pergunta-se “quem era a vítima do crime?”. Segunda: a constituição de uma personagem – um sujeito lógico formado por um conglomerado de críticos literários e de historiadores da literatura – responsável pelo crime, ou seja, pelo assassinato metafórico do poeta precursor.

Vejamos como tais características aparecem na obra em relação aos movimentos parnasiano e simbolista:

Contrariando outras histórias da poesia brasileira³, o narrador de *Do Barroco ao Modernismo* elege Vicente de Carvalho como poeta de destaque do Parnasianismo brasileiro, dedicando, inclusive, um capítulo somente a esse escritor. Dos poetas que formaram a “Trindade Parnasiana”, o narrador pouco comenta sobre o mais famoso, Olavo Bilac; quando fala de Alberto de Oliveira e de Raimundo Correia, muitas vezes, é para esclarecer algo sobre a poesia de Vicente de Carvalho: “Vicente de Carvalho é um dos quatro mestres da geração parnasiana e o mais lírico entre eles” (RAMOS, 1979, p. 191) e, ainda, “com sua expressão, a sua técnica, o seu estilo nítido, o seu lirismo, Vicente de Carvalho é um poeta que não tende a desaparecer nem criticamente nem no apreço público (RAMOS, 1979, p. 193).

O narrador muito se empenha para desmascarar certa crítica literária e certas histórias da literatura – José Veríssimo e Ronald de Carvalho, principalmente⁴ – responsáveis pelos crimes cometidos contra Vicente de Carvalho. “Certa crítica de nossos dias tem procurado praticamente exautorar os versos do poeta, para reduzi-lo a um mosaico de fragmentárias reminiscências” (RAMOS, 1979, p. 186-187), uma vez que não valorizou a originalidade de Vicente, disseminando, erroneamente, que sua poesia era uma cópia ora da escrita de Raimundo Correia ora da de Baudelaire. Péricles assim escreve: “argumenta-se que o soneto “Idade Média”, de *Ardentias*, deriva de “A cavalgada” de Raimundo Correa, ou que alguns versos de “Madrugada Pagã” (...) procedem do mesmo Raimundo”; entretanto, conforme elucidada, o poema *Madrugada Pagã* compõe a obra *Ardentias*, publicada em 1885, enquanto *Relicário*, de Raimundo Correia, de onde supostamente Vicente de Carvalho teria derivado seu soneto, é de 1888: “Tratar-se-á, pois, de um caso de influência por antecipação mediúnica?” (RAMOS, 1979, p. 189). Ainda mais, o narrador advoga em defesa da originalidade do poeta, em combate da imprecisão da crítica literária:

Em *Olhos Verdes* quer-se descortinar influências inexistentes: Álvares Teixeira assevera que essa poesia tinha “os mais belos versos inspirados no cantor de *Flores do Mal*. Jamil Almansur Haddad arrisca

“La Chevelure” e Fausto Cunha prefere “Les Yeux de Berthe”, mas em vão: os paralelos são inservíveis. Os dois poemas seriam, talvez, as ilhas verdejantes a paisagem tropical com que Baudelaire por vezes sonhava: mas é sumo exagero decretar que Vicente de Carvalho haja conhecido através de Baudelaire o que estava cansado de ver com seus próprios olhos em suas andanças e pescarias pelo litoral” (RAMOS, 1979, p.189)

Como em todo desenlace característico do romance policial de enigma, o detetive/historiador, utilizando-se de argumentos silogísticos, chega à resposta final e à consequente reconstrução da história da poesia: “A César o que é de César” (RAMOS, 1979, p. 188), ou seja, a Vicente de Carvalho seu lugar no cânone da poesia parnasiana. Esforçando-se retoricamente, revela a identidade da vítima – do poeta original e metaforicamente assassinado pela história da poesia – e a dos críticos literários e historiadores que arquitetaram o crime.

Caso semelhante ocorre em relação à poesia simbolista. Novamente, Péricles Ramos segue na contramão de outras histórias da poesia, as quais defendem que o Simbolismo começou, no Brasil, em 1893, com a publicação de *Missal* (prosa) e *Broquéis* (poesia)⁵, ambas de autoria de Cruz e Sousa. Partindo da evocação do ensaio *A nova geração*, de Machado de Assis, busca comprovar sua tese de que Teófilo Dias, Carvalho Júnior, Fontoura Xavier e Venceslau de Queiroz foram os precursores do Simbolismo:

para encontrarmos os precursores de nosso decadentismo e simbolismo, teremos de remontar, fatalmente, a Teófilo Dias, Carvalho Júnior e Fontoura Xavier, todos eles, como baudelairianos e cultores da neurose. (RAMOS, 1979, p. 215)

Canções da Decadência haviam sido escritas de 1883 a 1887, já o livro seguinte, *Pecados*, escrito em 1888 a 1889 (...) “Proclamação Decadente” [de Venceslau de Queiroz] tem em epígrafe uma explicação em versos na

qual Verlaine é chamado profeta e Mallarmé deus real, sendo talvez o nosso primeiro documento (excluindo o decadentismo parcial) nitidamente simbolista nalgumas estrofes. (RAMOS, 1979, p. 219)

O narrador concede pouca ênfase para Cruz e Sousa, praticamente nenhuma para Alphonsus Guimaraens. Como fez em relação ao movimento parnasiano, investiga à procura de um precursor, um poeta original e revele a figura, assassinada pela crítica literária, de Teófilo Dias: “Entre as aliterações de Teófilo surgem algumas que evocam as posteriores de Eugênio de Castro e Cruz e Souza” (RAMOS, 1979, p. 212). Ainda: “Sua dicção [de Cruz e Sousa] não parece tão alheia ou indiferente a Teófilo Dias” (RAMOS, 1979, p. 219).

Good guys contra bad guys: a história da poesia de Alexei Bueno

Uma história da poesia brasileira, de autoria de Alexei Bueno, foi publicada no ano de 2007. Desde a capa dessa obra já notamos características importantes; é que, em seu título, a palavra “Uma” vem grafada em cor diversa das demais. Tal elemento gráfico evidencia a consciência do historiador de que sua escrita é apenas um dos pontos de vista possíveis acerca do objeto de estudo, a poesia brasileira. Certo que, por ser uma obra contemporânea – relembramos que é datada de 2007 –, já não lhe é permitida a ingenuidade de acreditar na imparcialidade e na capacidade da captura integral do passado por meio do discurso historiográfico. Alexei Bueno não pode desconhecer o caráter seletivo e lacunar inerente à *apresentação* do passado e escreve respeitando uma *nova ética da representação*: “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).

Os títulos dos capítulos dessa história da poesia são inovadores, por exemplo: *Na terra Santa Cruz pouco sabida*, *À sombra do Parnaso*, *O sopro simbolista*, *A festa modernista*, *No agora e aqui pouco sabido*. Nota-se que o autor faz uso de recurso estilísticos, tais como pará-

frases e metáforas. Em comparação a outras histórias da poesia brasileira⁶, a existência de um prefácio, momento em que o autor apresenta suas definições de poesia e de história, também é um elemento diferenciador da obra de Bueno. Outro fator relevante é a valorização do texto poético, já que Alexei Bueno não apenas tece comentários sobre obras e autores, mas também faz questão de citar integralmente os – por vezes, longos – poemas. Por isso, podemos dizer que o autor cria uma antologia poética paralela à sua história da literatura.

Apesar destas inovações, a obra de Alexei segue a cronologia tradicional da história da literatura, ou seja, a diacronia, apresentando os movimentos literários de forma sucessiva e linear. Sua classificação dos períodos literários também é clássica: da carta de Caminha, passando pelo Barroco, o Arcadismo, o Romantismo, o Parnasianismo, o Simbolismo, o Modernismo, chegando em um “vasto leque sincrético que segue até hoje”, *no aqui e agora pouco sabido* (BUENO, 2007, p. 356). Para determinar o – seu – início da poesia brasileira, o autor fixa dois critérios: 1) exclusiva consideração da literatura realizada após o *achamento* do Brasil, relegando a produção autóctone; e 2) necessária escrita em língua portuguesa: “preferimos limitar-nos claramente a um país, o Brasil histórico, e a uma língua, a portuguesa” (BUENO, 2007, p. 15). Seguindo tais critérios, Alexei elege como marco inicial da poesia brasileira a Carta de Caminha a D. Manuel. Curiosamente, também destaca a poesia de Camões, em *Os Lusíadas*: “teve nosso país a sua verdadeira porta de 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). Mas é na produção jesuítica que o historiador fixa o surgimento de uma poesia regida por princípios de nacionalidade.

A história da poesia de Bueno concede atenção ao biografismo, mesmo que de forma lateral, principalmente quando entende que os dados biográficos são relevantes para a gênese e o estilo de poemas. Por vezes, o texto é ilustrado com retratos dos poetas ou de capas de livros, a título de exemplo: frontispício de *Marília de Dirceu* (Idem, p. 45), frontispício do manuscrito de *O Uruguai* (p. 48), a trindade romântica (p. 56), a trindade parna-

siana (p. 171), Cruz e Sousa (p. 215), Alphonsus de Guimaraens (p. 230), retrato de Manuel Bandeira (p. 286), fotografia de Carlos Drummond de Andrade (p. 329), frontispício de *Eneida brasileira* (p. 428). Alexei deixa claro que o seu ponto de vista para a análise da poesia é estético e não sociológico; entretanto, não ignora que à obra de arte sempre é inerente uma moldura sócio-temporal: “este livro trata de arte, não de sociologia da arte, e só o poema como obra e arte, que é o que ele de fato é, lhe interessa” (BUENO, 2007, p. 13).

Se há obras nas quais a biografia do autor parece, ao menos externamente, de somenos importância, em outras ela é absolutamente definidora. Como, de fato, falar da poesia de um Junqueira Freire, de um Cruz e Sousa ou de um Manuel Bandeira sem a análise de suas respectivas vidas? O que, para certos pedantes, pode parecer excessivo interesse pela *petite histoire* é, nesse e em muitos outros casos, passo inevitável da exegese. (BUENO, 2007, p. 12-13)

No prefácio, o autor escreve uma espécie de *carta de intenções* ou um *manual de como e por que ler* seu livro, definido qual seu olhar perante a poesia, a história e quais serão as particularidades de sua escrita. Inicia afirmando que há duas definições de poesia que lhe parecem acertadas. A primeira, a qual Alexei atribui a Jorge Luis Borges em *La moneda de hierro*, diz que “a poesia é uma indecisão entre um som e um sentido”. Já a segunda: “a poesia é a arte de dizer apenas com palavras o que apenas palavras não podem dizer” (BUENO, 2007, p. 09). Entretanto, em outro texto de autoria de Alexei, dedicado ao relato de sua tradução de *Les chimères*, de Nerval, atribui a primeira definição de poesia a Paul Valéry, porém não especifica em qual obra⁷ (BUENO, 2012, p. 173). Outras insinuações sobre o que é poesia surgem no decorrer do prefácio: “arte requintadíssima”. Ainda: “algo de milagroso” (BUENO, 2007, p. 09), como “algo [que] se constrói que não nasce dela [da palavra], apenas dela se utiliza e transcende largamente” (BUENO, 2007, p. 09).

Se analisarmos as escolhas de Alexei, para definir o que é a poesia em conjugação com a epígrafe de sua história

da literatura, poderemos chegar a conclusões interessantes. Extraída da segunda epístola de São Paulo aos coríntios, esta é a epígrafe da obra: “...*non littera, sed Spiritu: littera enim occidit, Spiritus autem vivificat*” (BÍBLIA, 2 Cor 3, 6); na versão para o português: *não da letra, mas do espírito; porque a letra mata e o espírito vivifica*⁸. É possível dizer que, para Alexei Bueno, a poesia possui algo de divino – em suas próprias palavras: *algo de milagroso* –, de transcendente. A noção de transcendência religiosa diz respeito à característica de Deus de não estar limitado à sua criação, de ser fora do tempo e do espaço – caso contrário, não seria Deus. Analogamente à transcendência divina, a poesia utiliza-se da palavra para ir além dela, para alcançar o espírito; ou ainda, apesar de partir da palavra, não se reduz à materialidade, ao mundano, porque é etérea: “Toda obra de arte, quando plenamente realizada, vive num presente ubíquo, que é o tempo da grande arte” (BUENO, 2007, p. 11).

A ubiquidade da poesia traz à tona a ideia de história para Alexei Bueno. Segundo o autor, sua obra vai na contramão das “simplificações nefastas da percepção vulgar da literatura” (BUENO, 2007, p. 11) cometidas pela crítica literária, certamente com alguma “deficiência intelectual, para falar por eufemismos” (BUENO, 2007, p. 12). A pior das simplificações apontada por Bueno é a ideologia do progresso, segundo a qual o paradigma estético mais novo seria superior aos seus precedentes, como se a arte caminhasse em uma reta ascendente de superação, desde o primitivo até o contemporâneo. Para Bueno, nenhuma obra envelhece, a não ser em sua base física, porque a arte plenamente realizada caracteriza-se pela ubiquidade: habita um presente constante (BUENO, 2007, p. 12). A afirmação de Alexei rememora-nos aquela contida no ensaio *Tradução e talento individual*, de T. S. Eliot: “Ele [o poeta] tem que estar bem consciente do fato evidente da arte nunca se aperfeiçoar, mas de que os materiais da arte nunca são exatamente os mesmos” (1997, p. 25).

Contrapondo-se à ideologia progressista, Bueno defende o tempo cíclico como motor da história da poesia: “Muito mais lógica, em termos de estética, é a tradicional ideia de um tempo cíclico, um eterno

retorno entre o apogeu e a decadência, entre a idade de ouro e de ferro, que de fato rege a movimentação circular da expressão artística” (BUENO, 2007, p. 11). Essa concepção pendular, sempre oscilando entre um momento de grandiosidade estética seguido por outro de precariedade, ganha vastas proporções na ordem discursiva de Alexei. Podemos encontrar diversas circunstâncias em que o autor contrapõe paradigmas, criando maniqueísmos. A principal, para este ensaio, é a dualidade entre a poesia parnasiana e a simbolista. Ao cabo, é desde a metáfora do pêndulo que o enredo dessa *história narrativa da literatura* se constitui.

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 desdobramento, 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)

A dinâmica da eterna oscilação entre o apolíneo e o dionisíaco, o racional e o emotivo, nos faz compreender o enredo da história de Alexei desde o princípio da paridade enquanto conflitualidade (REIS, 2012, p. 12). Aqui, distintamente da argumentação em defesa do equilíbrio presente na escrita de Péricles Ramos, a paridade é a tradução dos princípios da não contradição e do terceiro excluído, ou seja, da lógica do *ou isto ou aquilo*.

Ao tratar do Parnasianismo e do Simbolismo, o narrador faz uma contraposição belicosa entre as correntes estéticas. O Parnasianismo seria a encarnação de uma poesia apolínea, racional, técnica, escultural, científica, *apegada à letra* e, por isso, instância de degeneração da arte poética. Ao revés, o Simbolismo se caracterizaria por uma poesia dionisíaca, emotiva, sonora, divina, transcendente, *ligada ao espírito*; logo, o apogeu da poesia. Na narrativa de Bueno, há a formação de dois sujeitos lógicos em perpétuo conflito: de um lado, a poesia do espírito; de outro, a degeneração da palavra poética centrada na letra. Diante dessa cisão, o narrador entra em combate, “escolhe, hierarquiza e toma

partido” (REIS, p. 28-29). Mesmo levando em conta que o partidarismo é comum em histórias da literatura, em *Uma história da poesia brasileira*, sua exacerbação favorece uma postura acrítica que “envolve identificação com uma geração, agressão à geração anterior e a glória vicária do narrador no triunfo do lado escolhido”. (PERKINS, 1999, p. 05). Vejamos alguns trechos em que essa conflitualidade excludente se manifesta:

O modelo ideal da escola [Parnasianismo] 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*.

Se insistimos na crítica ideológica dessa escola, 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, grifos nossos)

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 Arcádia canicular quase africana. A terceira foi o próprio Parnasianismo, com suas Frinéias e Messalinas da Rua da Quitanda. 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 foi o Concretismo da República positivista.

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, grifos nossos)

Na verdade, a consequência da reação ao desleixo técnico dos românticos, a hipertrofia

formal do credo parnasiano já propiciava terreno a *essa queda de tom da poesia*. Abandonando a ideia de vate pela do artista, artista este metonimicamente representado pelo joalheiro, pelo ourives – *arte menor entre as artes menores – a opção pela desambição, apesar estava feita. E todos nós sabemos quanto em arte é perigosa a desambição, apesar do muito que insistam ao contrário*. (BUENO, 2007, p. 190, grifos nossos)

A partir desses excertos, exemplificamos que o enredo da história da literatura de Alexei Bueno se constitui sob o signo do maniqueísmo. David Perkins fala-nos sobre uma história entre *heróis e vilões* (1999, p. 05) e Carlos Reis sobre a intriga cinematográfica, inspirada em filmes de faroeste, dos *good guys* e dos *bad guys* (2012, p. 13). Considerando as alusões à teologia cristã presentes no texto de Alexei, desde a epígrafe, é possível também fazer uma aproximação de seu enredo com a narrativa bíblica de Caim e Abel. Enfim, tudo isso para demonstrar que não faltam exemplos, na história literária, desde a tragédia grega – Antígona e Creonte, outro exemplo –, de enredos constituídos pelo conflito excludente entre valores opostos.

A narratividade de *Uma história da literatura* também busca, na vida dos poetas-personagens, a tensão própria do enredo, contrapondo a vilania dos escritores parnasianos ao sofrimento heroico dos simbolistas. Portanto, na configuração da intriga: “os escritores não são apenas *maiores e menores*, mas revelam-se-nos aos pares, em relações de enfrentamento, de complementaridade ou até de conflitualidade a que não ficamos indiferentes” (REIS, 2012, p. 28-29). Ao lado da conhecida Trindade Parnasiana formada por Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, o narrador afirma a existência de uma Trindade Simbolista: Cruz e Sousa, Alphonsus Guimaraens e Augusto dos Anjos (BUENO, 2007, p. 151). Enquanto os três poetas parnasianos foram “bafejados pela glória e pela popularidade em vida (...), foram fundadores da Academia Brasileira de Letras e viveram folgadoamente” (BUENO, 2007, p. 151), os simbolistas, cuja excelência estética é defendida pelo narrador, foram condenados

à proscricção em vida, ao martírio, à vida indigna e à pobreza:

“Trindade Simbolista”: Cruz e Sousa, Alphonsus Guimaraens e Augusto dos Anjos, este em uma vertente expressionista da escola. O primeiro, *que além de tudo era negro, morreu, com a mulher e quatro filhos, literalmente de fome*. O segundo, *que além de tudo era místico, passou a vida em terríveis dificuldades financeiras no degredo de Mariana, sem conseguir publicar seus livros, esquecido do mundo e dos homens*. O terceiro, *que além de tudo encarava a realidade nacional e a descrevia de forma trágica, morreu aos trinta anos, sendo por décadas e décadas tratado pela crítica como degenerado ou poeta para fuzileiros navais, ou, como afirmou sinteticamente Silveira Bueno, um “caso de teratologia literária”*. E *antes e depois desses três monstros da poesia brasileira, ele, o Parnasianismo, perseverou*, por assim dizer, como o braço oficial de uma república positivista e laica, de uma *Belle Époque* cética e risonha que se negava totalmente a ver a realidade do país e do povo. (BUENO, 2007, p. 151-152, grifos nossos)

O partidarismo combativo do narrador é evidente. No excerto acima, notamos a prevalência das funções de linguagem expressiva – ou emotiva – e conativa (JAKOBSON, 2005). Embora o narrador exponha suas ideias em relação ao referente, afasta-se de uma linguagem que se pretenda puramente referencial. Busca, ao mesmo tempo, exteriorizar um juízo de gosto em relação às manifestações poéticas e convencer o leitor das injustiças cometidas contra os escritores simbolistas. Para isso, a narrativa apela para clichês de estórias trágicas, descrevendo os poetas simbolistas como míseros sofrendores injustiçados, dignos de suscitar piedade e compaixão. No afã de fazer justiça, o narrador chega ao ponto de tornar-se onisciente em relação à vida dos poetas-personagens, inclusive quanto aos seus traços psicológicos: “[Cruz e Sousa] *sabendo-se e sentindo-se* agredido por uma sociedade que havia apenas cinco

anos extinguiu a escravidão, *trazendo em si* a explosiva união de uma pobreza completa, com o fato de ser um negro puro e, além de tudo, poeta” (BUENO, 2007, p. 216), em *Broquéis*, assumiu o papel de “guerreiro da arte, posição que, ao fim de cinco anos que lhe restavam de vida, seria tragicamente trocada pela de mártir (BUENO, 2007, p. 216).

Para completar a configuração da personagem símbolo do duelo entre as duas correntes estéticas, a morte de Cruz e Sousa é narrada como a coroação do poeta mártir – o *paupérrimo Poeta Negro* – e a grande chaga da história da poesia brasileira:

Morria assim, naquele 19 de março de 1898, o maior poeta vivo do Brasil, *em situação de penúria que ficará sempre como uma vergonha nacional* no campo das artes. Um ano antes, fundara-se a Academia Brasileira de Letras, e entre os quarenta fundadores – onde, entre grandes homens e algumas mediocridades, existia mesmo um sem qualquer obra publicada, Graça Aranha – não se encontrou um lugar para nenhum Simbolista, *muito menos para o paupérrimo Poeta Negro*, como passaria a ser cognominado. Seu corpo foi trazido até o Rio de Janeiro em um vagão de cavalos, por favor da mesma Rede Ferroviária de que era funcionário. Concretizava-se, sem eufemismos, a maldição do puro africano tomado por absurdos ideais de artista. (BUENO, 2007, p. 226)

Por meio da análise da configuração das personagens de *Uma história da poesia brasileira*, restou manifesto o uso de recursos propriamente ficcionais. Entretanto, tal característica não nos leva a negar o caráter historiográfico da escrita de Alexei Bueno, mas a evidenciar como o paradigma da narrativa historiográfica acerca-se, cada vez mais, da ficção, concebendo-se também como escrita imaginativa e dissolvendo as fronteiras entre as ordens narrativas. Ao fim, a postura narrativa de Alexei Bueno, se motivada pela intenção de “fisar” o leitor, acaba por colocar em xeque a existência de uma realidade extralinguística ao assumir para si o passado

como *apresentação*, no sentido de construção a partir do presente.

NOTAS

1 Carlos Reis (2012, p. 13) faz uma distinção entre história literária e histórias da literatura: “(...) falo na história literária como disciplina e método de trabalho, com seus avanços e os seus re-cuos, as suas operações e as suas ferramentas, os seus doutrinadores e os seus cultores; e falo na história da literatura como usa concretização, normalmente corporizada em grossos volumes que incidem sobre uma literatura específica”.

2 Conan Doyle lançou *Um estudo em vermelho*, em 1887, romance que coroou as figuras de Sherlock Holmes e de Dr. Watson. Em 1920, Agatha Christie publicou *O misterioso caso Styles*, acrescentando mais uma dupla de detetives-narradores, *Hercule Poirot* e *Capitão Hastings*, na história do romance policial de enigma (REIMÃO, 2005, p. 7).

3 Ver, a título de exemplo: BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira* – seguida de uma antologia. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011; e BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

4 “(...) por um lado, os críticos que dele não conhecem (como José Veríssimo) ou que o omitem, como Ronald de Carvalho, que não o incluiu em sua *História da Literatura* (...); por outro lado os críticos mais enfronhados em técnica literária, que chegam a considera-lo superior a Olavo Bilac e Alberto de Oliveira. Assim fez Mario de Andrade, em “Os Mestres do Passado”, e assim Manuel Bandeira o sobrepõe por certos aspectos à “trindade parnasiana”, julgando-o “mais vário, mais completo, mais natural, mais comovido” (RAMOS, 1979, p. 191)

5 “[Cruz e Sousa] publica dois livros, um de prosas líricas – *Missais* – outro de versos – *Broquéis* [1893]. Deles costuma-se datar o início do movimento simbolista brasileiro” (BANDEIRA, 2011, p. 126); e, para corroborar: “O fundador e incontestado nome maior da escola no Brasil, João da Cruz e Sousa” (BUENO, 2007, p. 213).

6 Ver: BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira* – seguida de uma antologia. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011; e BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

7 Em pesquisas, confirmamos que a primeira definição de poesia é mesmo de autoria de Paul Valéry e está presente em *Varieté V* (ver o ensaio “Poesia e pensamento abstrato” *In Varietés*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007, p. 197-210)

8 A citação é um pequeno excerto da carta aos convertidos da igreja em Corinto, em que o apóstolo Paulo de Tarso busca a ade-

são dos judeus gregos recém convertidos com o objetivo de convencê-los tanto da precariedade da cultura pagã, quanto da das práticas judaicas. O apóstolo argumenta que o valoroso, aquilo que provém de Deus, encontra-se no “espírito”, não na “letra”, ou seja, não na natureza humana, que é mortal e efêmera.

Segue o trecho completo: “Porventura começamos outra vez a louvar-nos a nós mesmos? Ou necessitamos, como alguns, de cartas de recomendação para vós, ou de recomendação de vós? Vós sois a nossa carta, escrita em nossos corações, conhecida e lida por todos os homens. Porque já é manifesto que vós sois a carta de Cristo, ministrada por nós, e escrita, não com tinta, mas com o Espírito do Deus vivo, não em tábuas de pedra, mas nas tábuas de carne do coração. E é por Cristo que temos tal confiança em Deus; Não que sejamos capazes, por nós, de pensar alguma coisa, como de nós mesmos; mas a nossa capacidade vem de Deus, O qual nos fez também capazes de ser ministros de um novo testamento, *não da letra, mas do espírito; porque a letra mata e o espírito vivifica*” (BÍBLIA, 2 Cor 3, 1-6)

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira* – seguida de uma antologia. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política* – ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas, vol. I). 3ª ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 222-234.
- BÍBLIA. [Coríntios, 2. Cap. 3, vers. 1-18]. Tradução de João F. Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969/2016, formato ePub.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.
- _____. Traduzindo Nerval. *Estudos avançados* 26 (76). São Paulo, USP, set/dez., 2013, pp. 169-175.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- PERKINS, David. *História da Literatura e Narração*. Caderno do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Porto Alegre, 1999.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1979.
- REIMÃO, Sandra Lúcia. *Literatura policial brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- REIS, Carlos. História literária e personagens da História: os mártires da literatura. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Per-*

curso crítico em história da literatura. Porto Alegre: Libretos, 2012, pp. 11-33.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória e Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: 2ª Ed. Editora Cultrix, 2005.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *Poética da prosa*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003, pp. 63-78.

TYNIAOV, J. Da evolução literária. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: ed. UNESP, 2013, pp. 137-156.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 197-210.

O AUTOR

Gabriela Simões Pereira é Mestra em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande/RS. E-mail: gabrielasimoespereira@gmail.com.