

Faculdade de Letras  
Pós-graduação em Letras

Luís Fernando da Rosa Marozo

Manuel Bandeira: memória e história da poesia

Porto Alegre  
março de 2011

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MANUEL BANDEIRA:  
memória e história da poesia**

Luís Fernando da Rosa Marozo

Prof<sup>ª</sup>. Dr. Maria Eunice Moreira  
Orientadora

Tese apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do grau de Doutor em Letras, na área  
de concentração de Teoria da Literatura.

Data da defesa: 29 de março de 2011

Instituição depositária:  
Biblioteca Central Irmão José Otão  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, março de 2011

LUIS FERNANDO DA ROSA MAROZO

**MANUEL BANDEIRA:  
MEMÓRIA E HISTÓRIA DA POESIA**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 29 de março de 2011

BANCA EXAMINADORA:



---

Profa. Dr. Maria Eunice Moreira - PUCRS



---

Profa. Dr. Cecil Jeanine Albert Zinani - UCS



---

Prof. Dr. Antonio Carlos Mousquer - FURG



---

Profa. Dr. Solange Medina Ketzer - PUCRS



---

Profa. Dr. Vera Teixeira de Aguiar - PUCRS

Esta tese é a representação de minha ausência. Por isso, é autêntico que eu a dedique para meu filho Felipe e para minha esposa Flávia.

Dedico também a minha querida irmã Rosane Marozo Krauzer (*in memoriam*). Em certa medida, esta tese ajudou a preencher a sua ausência.

## AGRADECIMENTOS

Antes que me falhe a memória, gostaria de agradecer:

à CAPES, pela bolsa de estudos parcial, o que propiciou a realização desta tese;

à Mara e Isabel, secretárias do Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS, pela paciência e atenção durante esses últimos quatro anos;

aos professores Antônio Hohlfeldt, Vera Teixeira de Aguiar, Maria Luíza Ritzel Remédios, Rita Schmidt e Maria Eunice Moreira, pelos conhecimentos compartilhados;

às amigas e colegas Socorro, Ana e Dani pelas reflexões em relação aos conteúdos e às vivências, assim como pelo convívio amigável e prestativo durante as disciplinas;

à professora Rosa Albernaz, pela competência e atenção na revisão linguística.

à Adriana Bodolay, por sua sensibilidade e colaboração nesse momento que me foi tão agônico;

à Cristina Boéssio, por sua amizade — parceira de angústia, de luta e de conquista;

ao amigo e parceiro Rodrigo Carolo pela ajuda incontestável — sem você teria sido impossível;

à professora Maria Eunice Moreira, pela paciência, pela atenção, pelo apoio e pela atenta orientação.

“Ainda que os teus passos pareçam inúteis, vai abrindo caminhos, como a água que desce cantando da montanha. Outros te seguirão...”

Saint-Exupéry.

“Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.”.

Clarice Lispector, em *A paixão segundo G.H.*

“Trata-se de fazer aparecer as práticas discursivas em sua complexidade e em sua espessura; mostrar que falar é fazer alguma coisa, — diferente de exprimir o que se pensa, traduzir o que se sabe, algo diferente, também, de empregar estruturas de uma língua”.

Michel Foucault, em *A arqueologia do saber.*

“Mente é o que vem encadear ao histórico o existir. Quem verá — quem dirá. Quem não o entende, o narra”.

Guimarães Rosa, em *Estas estórias.*

## RESUMO

Na recepção da *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira, procuro averiguar a visão de poesia e de nação que seu autor propõe. Tenho como aporte teórico a proposta de uma história conceitual de David Perkins e os fundamentos da ciência empírica construtivista de Siegfried Schmidt. O texto ganhará significação como documento do passado, mas, aqui, o passado será visto como uma construção intelectual no presente do historiador, através da qual ele organiza suas experiências mentais e sensoriais em um sistema coerente. A memória, nesse modelo, é gerada com base na autorreferencialidade e permite ao homem atender às necessidades atuais, ou seja, possui um caráter pragmático, e não o de conservar os acontecimentos do passado. Portanto, essa história da poesia é resultado de uma experiência presente e de conhecimento presente de Manuel Bandeira que serve de sintoma de uma época e de um grupo. Nessa perspectiva, ela constrói e não reconstrói conceitos de poesia e nação para a nossa memória coletiva.

Palavras chaves: Manuel Bandeira; Memória cultural; Poesia.

## RESUMEN

En la recepción de la *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira, busco averiguar la visión de poesía y de nación que su autor propone. Tengo como soporte teórico la propuesta de una historia conceptual de David Perkins y los fundamentos de la ciencia empírica constructivista de Siegfried Schmidt. El texto ganará significación como documento del pasado, sin embargo, aquí, el pasado será visto como una construcción intelectual en el presente del historiador, a través de la cual él organiza sus experiencias mentales y sensoriales en un sistema coherente. La memoria, en ese modelo, es generada con base en la autoreferencialidad y permite al hombre atender a las necesidades actuales, es decir, posee un carácter pragmático, y no el de conservar los sucesos del pasado. Por lo tanto, esa historia de la poesía es el resultado de una experiencia presente y de conocimiento presente de Manuel Bandeira que sirve de síntoma de una época y de un grupo. En esa perspectiva, ella construye y no re-construye conceptos de poesía y nación para nuestra memoria colectiva.

Palabras clave: Manuel Bandeira; Memoria cultural; Poesía.



## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
1.1	Antecedentes.....	11
1.2	Itinerário.....	18
<b>2</b>	<b>TEORIAS PARA UMA HISTÓRIA DA LITERATURA.....</b>	<b>29</b>
2.1	Desafios à contingência.....	29
2.2	História da literatura e teoria literária.....	34
2.3	História da literatura como narração.....	51
<b>3</b>	<b>FONTES PARA A ESCRITA DA HISTÓRIA DA LITERATURA.....</b>	<b>64</b>
3.1	Conceito de fontes.....	64
3.2	Fontes próprias.....	66
3.3	Fontes de leituras primárias.....	70
3.4	Fontes de leituras secundárias.....	74
3.5	Paratextos e artigos.....	81
<b>4</b>	<b>LEITURA DA APRESENTAÇÃO DA POESIA BRASILEIRA.....</b>	<b>88</b>
4.1	Passado como documento.....	88
4.1.1	Passado colonial.....	91
4.1.2	Passado nacional.....	114
4.1.3	“Origem” do sistema artístico.....	126
4.1.4	Antologia.....	140
4.2	Presente como construção da história.....	144
4.2.1	História do Modernismo.....	144
4.2.2	História da poesia nacional.....	150
4.2.3	História do lirismo brasileiro.....	158
4.2.4	Veículos da história.....	162
4.2.4.1	Revista <i>Festa</i> .....	168
4.2.5	Antologia do modernismo.....	178
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>182</b>
<b>6</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>201</b>
<b>7</b>	<b>CURRICULUM VITAE.....</b>	<b>209</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em 1940, a editora Fondo de Cultura Económica, do México, encomendou ao poeta pernambucano Manuel Bandeira uma apresentação da poesia produzida no Brasil. Os editores mexicanos desejavam um ensaio introdutório e uma antologia com o “melhor” da poesia brasileira, dos tempos da Colônia ao Modernismo. A obra foi publicada no México, em 1951, cinco anos depois das edições brasileiras, que começaram a ser lançadas a partir de 1946. Nesse ano, e, posteriormente, em 1954 e 1957, a Casa do Estudante do Brasil editou a *Apresentação da poesia brasileira*. Em 1965, foi a Edições de Ouro a responsável por outra versão da obra de Bandeira, a última edição antes da sua morte. Nessas sucessivas e diferentes edições, a *Apresentação* foi tomando nova configuração, acrescida de nomes, obras e informações por seu próprio autor. Após a morte de Bandeira, a obra continuou a ser editada. A última foi lançada no ano de 2009, em comemoração aos quarenta anos de falecimento do poeta, pela editora Cosac e Naify; nessa edição, foi acrescida uma seleção de imagens retiradas do acervo da Biblioteca José Mindlin, como capas, frontispícios e manuscritos de livros que marcaram a história da nossa poesia.

A *Apresentação da poesia brasileira* estrutura-se em torno de um ensaio crítico, seguido de uma antologia. A primeira parte é constituída por seis estilos estéticos, divididos em cinco grupos: gongorizantes e árcades, românticos, parnasianos, simbolistas, modernistas. A antologia, por sua vez, é composta por cento e vinte cinco poemas e cinquenta e

cinco poetas, distribuídos dentro dos estilos supracitados.

Antecede o ensaio o prefácio intitulado “Notícia sobre Manuel Bandeira”, de autoria de Otto Maria Carpeaux<sup>1</sup>. Nesse texto, Carpeaux faz a leitura da poesia do pernambucano abordando suas características como o tratamento trágico e humorístico aos aspectos da vida pessoal e cotidiana; a evocação à infância e à morte. Apresenta alguns poemas como a “Última canção do beco”, “Profundamente” e “Momento num café”; comenta seus principais livros e explica a passagem do poeta simbolista/parnasiano para o modernista. Dessa maneira, o crítico incorpora Bandeira ao panorama da poesia brasileira, uma vez que ele próprio está ausente da antologia.

Em sua autobiografia, *Itinerário de Pasárgada* (1984), Bandeira explica a razão pela qual não costuma prefaciar: “quem organiza uma antologia escreve sempre um prefácio em que declara o critério adotado. O que sucede de ordinário é que a maioria dos leitores não faz caso do prefácio. Agora sei que os prefácios são inúteis”<sup>2</sup>.

Entretanto, essa ausência pode ser justificada por outro motivo. O autor expõe em sua autobiografia as implicações de ser um antologista: “Já organizei seis (antologias): todas as seis me deixaram insatisfeito, por todas as seis recebi críticas nem sempre justas. E, o que é pior, magoei involuntariamente a muitos amigos”. Por isso, explica “... entre apanhar e apanhar, antes apanhar sem prefácio”<sup>3</sup>.

O argumento de que seria inútil relatar os critérios, pois os leitores não costumam dar importância a essa parte da obra, é, em seguida, desfeito. Como declara o próprio Bandeira, alguns leitores interpretaram de modo diferente sua proposta: “não faltou quem visse no meu livro, em contrário do que foi minha intenção, uma antologia precedida de

---

<sup>1</sup>Otto Karpfen era filho de pai judeu e mãe católica. Converteu-se ao catolicismo e acrescenta Maria e Fidelis ao seu nome, este último por pouco tempo. Em 1930, casou-se com Helena Carpeaux. Nascido em Viena no ano de 1900, vem para o Brasil em fins de 1939, por causa da escalada nazista e muda seu sobrenome germânico Karpfen para o francês Carpeaux. Naturalizou-se brasileiro, em 1942. Erudito e conhecedor da poesia, Carpeaux era um dos críticos mais respeitáveis da época.

<sup>2</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984. p. 106.

<sup>3</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 105-106.

prefácio”<sup>4</sup>.

A ausência de prefácio também pode ser entendida como uma tentativa de neutralidade. Nem todos os autores que figuram na primeira parte são lembrados na antologia, e isso causou alguma celeuma. Bandeira sinaliza as dificuldades de trazer a público seu trabalho: “Se era poeta e não vinha contemplado na antologia (às vezes porque figurava com algum poema transcrito no texto crítico), fazia beicinho.”<sup>5</sup>. Essa declaração revela a dificuldade de tratar do passado recente, em que os poetas, elencados ou não, convivem com o historiador.

Quanto à forma de relacionar os escritores, Bandeira prefere o critério cronológico, registrando as mudanças estéticas correlacionadas ao desenvolvimento do País. Sua escolha resulta em um movimento de ampliação do ponto de vista quantitativo, pela escassez de fatos literários e de poetas “gongorizantes e árcades”, em contraposição à abundância de perspectivas e de poetas “modernistas”. Esse movimento de expansão é também sentido de maneira latente no âmbito institucional, uma vez que inicia sob influência de uma ordem religiosa, os jesuítas; estende-se em academias literárias, ainda na fase colonial, para, a partir do período da independência, apresentar um número cada vez maior de jornais e revistas até culminar com os vários grupos modernistas na primeira metade do século XX.

O ensaio é orientado por poetas, enquanto a antologia, por poemas. Do ponto de vista da formação do cânone, há diferentes funções para os autores e seus textos, sendo a primeira parte mais flexível do que a seleção final. Isso ocorre porque, no estudo crítico, a seleção é mais abrangente do que na antologia e apresenta diferentes níveis, desde a referência do nome, exclusivamente, até aqueles considerados de grande importância para a sua geração, grupo ou movimento. Nesse caso, ao nome são somados os fatos da vida, os livros publicados e a análise das principais obras. Na antologia, por sua

---

<sup>4</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 106.

<sup>5</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 106.

vez, a quantidade de autores é mais restrita, principalmente até os românticos<sup>6</sup>.

Outro fator significativo é que alguns poetas destacados na primeira parte, como Silva Alvarenga, Domingos Caldas Barbosa, Gonçalves de Magalhães, Oswald Andrade, não figuraram na segunda; assim como outros, pouco comentados, como Luís Delfino, Luís Guimarães, João Ribeiro, tiveram até mais de um poema no florilégio. Mário de Andrade e Cecília Meireles são os únicos poetas que possuem quatro poemas na seleção final; entretanto, o espaço dado ao paulista no ensaio é diferente do dedicado à carioca. Há ainda os casos, como o de Augusto Meyer, em que as obras escolhidas para a antologia, “Oração ao negrinho do pastoreio” e “Minuano”, não são nem mencionadas no texto introdutório. O poema lembrado no estudo crítico é “Chewin gum”.

Ao tratar dos poemas, na antologia, Bandeira utiliza como critério de sua seleção o temático, ou seja, adota como princípio de seleção a presença de elementos que permitam identificar as várias correntes da poesia brasileira: poesia religiosa, poesia nativista, poesia social, poesia popular, poesia existencial.

Ao relacionar os poemas da antologia ao ensaio, é possível constatar que os temas podem ser agrupados em torno de duas funções: a formação da tradição poética da nação e da tradição lírica. A religião, a natureza e a sociedade são caracterizadoras ora de aspectos coletivos ora de aspectos subjetivos. A dicotomia entre poesia lírica e poesia nacionalista não dá conta de todos os matizes dos poemas que compõem a antologia, mas referenda o percurso do texto crítico, no qual Bandeira procura recuperar os poetas cujas obras contribuem para os dois critérios básicos do sistema literário: memória cultural da nação e desenvolvimento do lirismo subjetivo. Os poetas e poemas que se encaixam nessa proposta constituem a matriz e o motriz da *Apresentação da poesia brasileira*.

---

<sup>6</sup> Na antologia Bandeira apenas menciona de gongórico Gregório de Matos e Guerra e de árcades, Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga.

## 1.1 Antecedentes

O termo “antecedente” presume uma ação feita anteriormente, um acontecimento no qual se disse ou se fez algo no passado e que, no presente, deve ser retomado para dar início a uma nova caminhada. Devo confessar que não consigo localizar no tempo ou na memória a primeira vez que li Manuel Bandeira, mas foi através da sua leitura que aprendi a amar a linguagem, por isso escolhi estudar Letras. Na Graduação, comecei a analisar sua poesia, cujo foco é marcado pelas recordações infantis do eu-lírico. Assumi uma vontade científica, no Mestrado, de unir meus interesses, a linguagem e a memória, à minha paixão, a obra de Manuel Bandeira. No ano de 2004, na Universidade Federal do Rio Grande, defendi a dissertação intitulada *A água na poesia bandeireana: a concretude do líquido*, na área de História da Literatura. Meu intuito era entender a recorrência da infância na poesia de Manuel Bandeira. O caminho teórico percorrido teve como aporte os pressupostos sobre o gênero autobiográfico.

Nesse estudo, iniciei pela definição de autobiografia proposta por Philippe Lejeune (1975) e pelo papel do leitor no estabelecimento de um pacto de leitura. O francês afirma que a autobiografia é um texto narrativo em prosa no qual se engendra a crença de se estar lendo, no presente, o segredo da vida de um indivíduo no passado. É a identificação entre o autor/narrador/personagem do texto com “o homem real” que produz um efeito de “veracidade” a essa forma de discurso e que define o pacto entre autor e o leitor<sup>7</sup>.

Nicolas Rosa (1990) opõe-se a Lejeune, pois estuda a autobiografia no âmbito de uma teoria ficcional, demonstrando que o ato autobiográfico se diferencia do texto. Assim, o ato, para o crítico, gera uma temporalidade, um processo imaginário de construção de uma personalidade ou de um caráter que o sustenta, enquanto o texto é a escrita desta temporalidade sobre o processo de memória, do lembrado e do esquecido. Esse processo de memorização e re-memorização é o

---

<sup>7</sup> LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975. p.10-25.

complexo que funda o ato e não um pacto como queria o francês<sup>8</sup>.

Apesar de retomar a ideia de Lejeune sobre a função do nome como outro simbólico, Nicolas Rosa aponta para o reconhecimento das articulações do texto em sua relação de filiação textual como leitura de textos anteriores e, portanto, em uma linhagem textual (intertextualidade). A autobiografia para Rosa implica uma topoelocutiva de relações, um espaço prenunciativo que se forma com um triálogo onde o sujeito se escreve como dialógico em relação à primeira pessoa, influenciado pela leitura de textos anteriores.

Nessa perspectiva, o sujeito da escritura-leitura e seu duplo imaginário leitura-escritura sofrem a determinação do outro textual. A disparidade da função de autor e da função de leitor faz com que a operação de leitura e escritura não seja simétrica. Na escrita, é esquecido o outro textual, e, na leitura, ele pode ser recordado. Essa assimetria, na visão de Rosa, funda a intertextualidade<sup>9</sup>.

O imaginário escritural da autobiografia produz a densificação do “Eu”, que se simula contínuo na escrita. Essa, por definição, é pura descontinuidade. A continuidade, produto da presença do “Eu”, refere-se ao “Eu” autônomo (Eu literário: eu/autor, eu/narrador, eu/personagem) e desaloja o outro simbólico (Eu escriturário). Segundo Nicolas Rosa, na autobiografia essa descontinuidade é a memória e seu fundamento, o esquecido. Dessa maneira, as narrativas em primeira pessoa consistem em instaurar seu próprio “Eu” como “Outro”, como objeto, no espaço de sua escrita. O ato autobiográfico é simultaneamente ato de escrita e ato de nascimento dessa escrita, pois todo nascimento, figura de origem, remete sempre a recordações desse momento que o crítico chama de “recordação da infância”, considerando que elas constituem a cena arcaica, primária, que funda o ato.

Essa cena aparece no texto como espacialidade e temporalidade. A espacialidade emerge como fragmento recortado (espaços diferentes

---

<sup>8</sup> ROSA, Nicolas. *El arte del olvido* (sobre autobiografia). Buenos Aires: Puntosur, 1990. p. 51-59.

<sup>9</sup> ROSA, Nicolas. *El arte del olvido*. p. 21-26.

no mesmo espaço do texto) e a temporalidade como revelação (vários tempos no mesmo tempo textual). Os poemas “Infância” e “Evocação do Recife”, de Manuel Bandeira, constituem uma cena arcaica e possibilitam ler a poesia bandeireana com sentido autobiográfico. Assim, a recorrência da infância na poesia cumpre a função de princípio no texto e no relato da vida<sup>10</sup>.

Dario Villanueva (1991) parte também do ponto de vista de que as autobiografias são ficcionais e afirma que seria uma falácia estabelecer diferenças entre a autobiografia e, por exemplo, a novela autobiográfica ou realista. A suposta ficcionalidade não serve para diferenciar um e outro gênero, tampouco para separar o que é literário do que não o é. O crítico sustenta que o realismo é o fundamento de toda a literatura, entendido não como princípio genético ou como mera solução formal, e sim fenomenológico e pragmático. Conclui, então, que discursos tão acreditadamente autênticos, como se consideravam os autobiógrafos, não se diferenciam, nem em forma nem em substância, dos de pura ficção.

Ao não detectar nenhuma propriedade semântica ou sintática privada da ficcionalidade, Villanueva advoga que se trata de uma categoria cuja constituição se dá de modo pragmático. O texto fictício resulta de modificações intencionais efetuadas pelos agentes — emissor e receptor — da ação comunicativa. Porém, basta que o leitor pratique para que o texto, em sua totalidade, se ficcionalize. Nesse sentido, a autobiografia é um modo de leitura; um processo crescente de intensidade por aquilo que o mundo representado interessa. O leitor identifica-se com seus protagonistas e suas afeições, ao mesmo tempo em que deseja perceber o discurso como fator desencadeante da “verdade”. A virtualidade do texto e sua vivência intencional levam o leitor a elevar qualitativamente a hierarquia do mundo interno de referência textual, até integrá-lo no seu próprio, externo, experimental,

---

<sup>10</sup> MAROZO, Luís. *A água na poesia bandeireana: a concretude do líquido*, 2004. Rio Grande: FURG, 2004. 111 p. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Programa de Pós-graduação em Letras, PPGL. Universidade Federal do Rio Grande, 2004.



histórico; numa palavra, realista. Aí está, para Villanueva, a lógica dessa manifestação literária, que é a autobiografia<sup>11</sup>.

Villanueva pensa o gênero autobiográfico numa dimensão pragmática, acentuando o que Lejeune (1975) afirmou, ou seja, que o centro do pacto autobiográfico é a identificação autor/narrador/personagem e a associação de caráter verificável do sujeito tratado pelo texto. Assim, ele valoriza a comunicação entre o leitor e o objeto (texto). Contrapõe-se, todavia, a Lejeune, em outro ponto, pois entende que a escrita é um ato. A identidade do “Eu”, para Villanueva, é uma construção significativa, não uma referência que se deva captar com fidelidade. Virtualidade de *poiesis*, antes que de *mimeses*. É, por isso, um instrumento fundamental não tanto para a reprodução, quanto o é para uma construção da identidade do “Eu”.

A partir desse aporte teórico, demonstrei que as autobiografias são textos escritos por um sujeito dotado de um poder de análise, síntese e representação, que se reconhece como diferente do objeto que criou e descobre significações, institui sentidos para conhecer-se a si mesmo no outro, ou seja, é capaz de reflexão. É, portanto, um sujeito cuja imaginação resulta em percepção e memória que presentificam o ausente por meio de imagens com forte tonalidade afetiva. Busca-se, assim, o tempo de sua origem, para compreender-se no presente e, sobretudo, ultrapassar a morte. Enfim, é uma imaginação criadora que, combinando elementos afetivos, intelectuais e culturais, prepara a criação de algo novo através de uma linguagem (que só existia como imagem prospectiva ou como possibilidade aberta) capaz de conduzir o homem ao tempo “sagrado”<sup>12</sup>.

Procurei outros procedimentos autobiográficos que não os tradicionais em prosa. Essa atitude explica-se, pois acredito que o texto *Itinerário de Pasárgada*, declaradamente confessional, remete à construção do poeta e não a do homem<sup>13</sup>. Na poesia, Bandeira introjeta

---

<sup>11</sup> VILLANUEVA, Darío. *El pólen de ideas*. Barcelona: Limpergraf, 1991.

<sup>12</sup> MAROZO, Luís. *A água na poesia bandeireana*. p. 22.

<sup>13</sup> O próprio nome da obra remete a um poema, “Vou-me embora pra Pasárgada”, no qual Bandeira construiu um espaço imaginário onde o eu-lírico

o passado no presente, como algo vivo, que dinamiza as realidades e o ajuda a constituir sua história. Não pretendi pensar a poesia bandeireana como um reducionismo psicológico ou mito-ritualístico, nem, tampouco, pretendi conduzir à modernização do mito arcaico ou à arcaização da literatura moderna. O objetivo era saber de que modo se liga a concepção do fazer poético a um fazer autobiográfico, que vê, na mitologia pessoal, a expressão do processo de individualização, isto é, do despertar da consciência individual e sua gradual harmonização, tendo a água como elemento materializador do imaginário<sup>14</sup>.

Bandeira é relacionado ao mito de Narciso não apenas pela recorrência à água, mas, sobretudo, pelo ato de se refletir, de se desdobrar em passado e presente. É na criação poética que encontra sua razão de ser. O poeta utiliza a escrita como forma organizadora de um tempo que se foi e não volta, mas que serve de matriz e motriz para sua obra. Assim, o sujeito compartilha seus dramas e suas esperanças conduzindo a si e seus leitores através da memória para uma “realidade”, via linguagem, de experiências imaginativas e sensíveis do poder do verbo. A construção do poema (alteridade) feito de palavras reflete a imaginação materializada na água, como no metapoema “Desencanto” de *Cinza das horas* (1917) em que o eu-lírico relaciona seus versos à sangue e choro. Trata-se da tentativa de reconstrução, através da imagem poética, da busca de identidade<sup>15</sup>.

Jacques Le Goff (2003) afirma ser a distinção entre passado e presente um elemento essencial na concepção do tempo e, conseqüentemente, uma operação fundamental da consciência e da ciência históricas<sup>16</sup>. Nessa medida, é mister explicar que, na presente tese, há uma mudança no modo de ler o tempo, a memória e a história na obra de Manuel Bandeira.

Como explica Dario Villanueva (1991), as biografias e

---

poderia realizar atividades comuns às crianças e adultos como andar de bicicleta e namorar.

<sup>14</sup> MAROZO, Luís. *A água na poesia bandeireana*. p. 69.

<sup>15</sup> MAROZO, Luís. *A água na poesia bandeireana*. p. 73.

<sup>16</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: UNICAMP, 2003. p. 207.

autobiografias são textos referenciais, assim como o discurso histórico e científico, que pretendem basear-se em informações sobre uma realidade exterior ao texto e submetem-se a uma prova de verificação. Por outro lado, como esclarece Nicolas Rosa (1990), no regime da lei da intertextualidade, o que a autobiografia nega é a precedência de outros textos; esquece-os para escrever o espaço de seu próprio nascimento original; simula uma origem para converter-se em simulacro de origem textual. Isso significa que o texto se origina em mim; eu sou a própria história, ou a história dos textos coincide com minha história. Porém, cedo ou tarde, a autobiografia gera sua linhagem e, conseqüentemente, uma perda do sujeito, pois o “Eu” escriturário é a soma de outros nomes e de outros textos<sup>17</sup>.

Na dissertação, a história particular é vista como um processo construído e re-construído constantemente pela procura do tempo de sua origem; no entanto, exclui a linhagem intertextual que colabora na formação da história do “Eu escriturário”. Meu interesse na tese é ampliar a leitura sobre o tempo, a memória e a história tendo como objeto a *Apresentação da poesia brasileira*, livro no qual Manuel Bandeira narra o desenvolvimento da nossa poesia do período colonial até 1965, ano da última publicação.

Na poética bandeireana, averigüei que o passado está na mesma relação que o presente, tendo a poesia um efeito de reflexão e de autoconhecimento. A infância é modelo para o futuro, e não um ponto de fuga da realidade. A memória foi vista como revelação, pois ao atribuir valor às recordações da infância em Recife, Bandeira transcende esse espaço-tempo original para representar toda uma vida e toda uma obra, podendo até considerar esse espaço-tempo a “estrela da vida inteira” como o próprio poeta afirma em sua autobiografia:

Dos seis aos dez anos, nesses quatro anos de residência em Recife, com pequenos veraneios nos arredores (...) construiu-se a minha mitologia, e digo mitologia porque os seus tipos, um Totônio Rodrigues, uma dona Aninha Viegas, a preta Tomásia,

---

<sup>17</sup> No poema “Infância”, de *Belo Belo*, há um verso emblemático: “Miguel Guimarães, alegre, míope e mefistofélico”. O uso do adjetivo mefistofélico para caracterizar alguém da sua infância remete à leitura posterior de Goethe.

velha cozinheira da casa de meu avô Costa Ribeiro, têm para mim a mesma consistência heróica das personagens dos poemas homéricos (...). Quando comparo esses quatro anos de minha meninice a quaisquer outros quatro anos de minha vida de adulto, fico espantado do vazio destes últimos em cotejo com a densidade daquela quadra distante<sup>18</sup>.

Portanto, a recorrência da infância na poesia bandeireana adquire uma força dialética: de um lado, dinamiza a produção da obra e, de outro, produz um sujeito novo. Minha dissertação enfatizou um olhar mais literário do que historiográfico. Entretanto, quando Bandeira trabalha como historiador, será que a relação entre tempo, memória e história é a mesma?

Siegfried Schmidt (1996) distingue participação no sistema literário e análise do sistema literário. Essa proposta é significativa para a mudança de leitura em relação à obra de Manuel Bandeira, pois agora priorizo a história. Essas duas atitudes são diferentes, mas complementares para a compreensão da literatura como campo de ação social específico e para a disciplina história da literatura. Schmidt diferencia ação científica e não científica e situa as duas sem prejuízo de uma em relação à outra.

Nessa visão, Bandeira, enquanto poeta, desloca o lugar da interpretação para a participação, como recepção criativa que exhibe, nesse processo, a sua plena subjetividade. As convenções estéticas que o orientam, ao transformar o texto em comunicado, não necessitam ser explicitadas, nem seu instrumental teórico apresentado. Ao narrar a história da poesia brasileira, em compensação, sintetiza uma forma específica de elaboração de um saber determinado por valores, normas, regras científicas, pois analisa o sistema literário. Minha leitura sobre Manuel Bandeira/poeta não levava em conta o que será caro a esta leitura que se inicia. Manuel Bandeira/historiador pratica uma atividade vinculada a uma comunidade científica, não artística, e insere em um espaço institucional avalizado como construtor de conhecimento.

Prefiro organizar minha memória em outras bases e é a essas

---

<sup>18</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 21

bases que me entrego neste momento para iniciar o que me interessa. Com essa atitude, desloco de uma recepção estética com ênfase no imaginário para uma recepção da história da literatura conceitual. Essa distinção permite redimensionar meu olhar sobre o tempo, a memória e a história na produção historiográfica de Bandeira, mais especificamente para a obra *Apresentação da poesia brasileira*, de 1965. Entretanto, é necessário inserir a interpretação no contexto de outra rede teórica, que não a apresentada na dissertação, muito embora a noção de diferença entre consciência individual e comunicado, preconizada por Nicolas Rosa, e a dependência do significado de sujeitos socializados, apontada por Dario Villanueva, poderiam também subsidiar teoricamente a tese. Aqui, esses aspectos terão como aporte os estudos de Heidrun Olinto e Siegfried Schmidt.

A importância de Bandeira no âmbito da literatura ultrapassa sua produção poética, na qual o parnasiano-simbolista se transformou em modernista, como explana Otto Carpeaux no prefácio da *Apresentação da poesia brasileira*. Os diferentes papéis que ocupou no sistema social, entre eles o de historiador, professor, tradutor, crítico e cronista, contribuem para reforçar a sua importância para nossa memória cultural.

Esta tese procura historiar a dimensão de sua voz, enquanto observador/historiador de nossa poesia e do Modernismo para constituir um “ethos bandeireano”. Se na dissertação optei pelo gênero autobiográfico em consonância com o lírico para entender a história particular; na tese irei estudar o discurso em que ele trata historicamente a poesia brasileira para examinar qual seu conceito de poesia e de nação. Assim, busco estudar a história literária em consonância com a narrativa para compreender a memória coletiva selecionada por Bandeira/leitor, recuperando sua filiação textual.

## 1.2 Itinerário

A obra de Manuel Bandeira, um dos poetas mais conhecidos e aclamados do panteão da literatura brasileira, registra a fortuna crítica extremamente longa sobre sua produção poética. Além de poeta, atuou em

outras áreas, foi também cronista, crítico, professor e historiador literário. Essas outras áreas são negligenciadas pelos pesquisadores, o que não é de estranhar. Em sua autobiografia, Bandeira afirma pisar “com segurança somente no chão da poesia” e conclui citando um verso de Banville: “Je suis un poete lyrique! Sim, sou sofrivelmente um poeta lírico: porque não pude ser outra coisa, perdoai...”<sup>19</sup>.

Publicada pela primeira vez em 1946, a *Apresentação da poesia brasileira* oferece a leitura do historiador Manuel Bandeira sobre a construção da poesia no Brasil; as regras de produção, estilização, circulação de cada período; e o posicionamento do pernambucano quanto ao Modernismo. A referência, para este trabalho, é a *Apresentação da literatura brasileira*, editada em 1965. A escolha deve-se ao fato de ser a última edição alterada pelo próprio historiador. Bandeira soma, nessa versão, informações sobre os novos movimentos como o concretismo e a poesia práxis, ausentes nas publicações anteriores. As notas de pé-de-página constituem uma estratégia para agregar notícias sobre os poetas e suas publicações posteriores à primeira, segunda e terceira edições.

Ao direcionar meu olhar para a *Apresentação da poesia brasileira*, procuro averiguar de que modo Bandeira narra e quais conceitos sua história propõe para a poesia brasileira. Seu texto não é mero registro acumulativo da produção poética nacional, nem a compilação de vários temas que foram abordados na nossa poesia ao longo de quinhentos anos, mas um recorte do passado, registro de um dado conjunto reescrito com o seu horizonte de expectativa. Os fatos, fenômenos e acontecimentos relatados pelo historiador ocorreram no passado; todavia, seu organizador e relator é um indivíduo historicamente localizado em um tempo no qual constrói sua narrativa, seu discurso. Desse modo, a *Apresentação da poesia brasileira* é composta de eventos literários, propostos e orientados a partir da visão de Bandeira, e, como tal, está sujeita a um mesmo movimento hermenêutico.

Minha localização no tempo permite a ampliação da perspectiva

---

<sup>19</sup> BANDEIRA, *Itinerário de Pasárgada*. p. 108.

em relação à leitura de Bandeira porque a linearidade cronológica proposta para sua história é rompida. Fernand Braudel, François Furet e Jacques Le Goff reconhecem a história como uma condição de discurso. A tentativa de compreender um fenômeno histórico distanciado no tempo implica, necessariamente, a consideração de que somos afetados pela história, pois ela, de alguma maneira, seleciona tanto o que parece relevante investigar quanto o que aparecerá como objeto de investigação.

A hipótese orientadora desta tese é a de que Bandeira recupera no passado sua filiação poética, marca no presente sua geração e assinala para o futuro suas apostas. O Modernismo ligado à Semana de Arte Moderna é lembrado, até hoje, pela ruptura com o passado e pelo seu caráter nacionalista. Ocorre que autores como Antonio Candido e Afrânio Coutinho formulam uma ideia de tradição poética diretamente ligada à tradição nacional, pois unem a produção dos poetas com a preocupação de constituir um caráter nacional. A *Apresentação* implica uma relação com os conceitos de nação e de poesia, expressos em seu próprio título, mas o autor enfatiza a inquietação dos escritores em relação ao fazer poético e rejeita o interesse sobre questões relacionadas ao país. Entretanto, a consideração sobre a nação fica latente pelo papel que teve para a formação do sistema literário. Na visão de Bandeira, os modernistas não rompem com os românticos, parnasianos e simbolistas, pois a poesia se apresenta como permanência. Essa atitude justifica-se nas escolhas e argumentos que qualificam os poetas, considerados o centro do processo de uma memória cultural.

Diante de tantos fatores que interferem na elaboração de uma história da literatura, a *Apresentação* possui um aspecto particular, pois é produzida por um sujeito que não apenas analisa, mas também participa do sistema. Assim, primeiramente a recepção dessa história poética implica algumas questões para confirmar minha hipótese: Em que medida a seleção e a organização das relações entre as obras é afetada pela participação de Bandeira enquanto poeta? Quais fatores

são determinantes para caracterizar o perfil teórico da *Apresentação*? A esses questionamentos, seguem-se outros: o que Bandeira qualifica como poético ou não poético nos diferentes momentos da vida literária brasileira? Por quê?

Com a explicitação desses elementos é possível compreender de que maneira o cânone poético brasileiro e, portanto, os próprios conceitos de poesia e identidade nacional são elaborações discursivas que exercem um papel de (re)produção e manutenção de mecanismos valorativos específicos de Manuel Bandeira e em que medida eles ainda encontram efeito.

Para responder a essas questões, a presente tese está estruturada em seis capítulos. No primeiro, apresento meus interesses e paixões<sup>20</sup>: estudar o tempo, a memória e a história na obra de Manuel Bandeira; esclareço meu caminho anterior: estudar o gênero autobiográfico em consonância com a lírica; aponto para a mudança de perspectiva: pesquisar a história literária como narrativa; proponho ainda a hipótese e explico o itinerário para evidenciá-la.

No capítulo dois, intitulado “Teorias para uma história da literatura”, busco historiar os caminhos pelos quais o estudo da literatura foi se tornando complexo para explicitar os procedimentos metodológicos que irei utilizar. Isso é necessário porque, da época em que Bandeira escreveu para cá, muitas mudanças ocorreram nos estudos da história literária. A ampliação do papel da linguagem e do leitor para as ciências da história e da literatura propicia a leitura da *Apresentação* como uma narrativa, segundo os pressupostos de David Perkins. Para Perkins, a história da literatura pode ser lida como uma narração porque “ela descreve a transição através do tempo, de um estado de coisas a outro diferente, e um narrador nos conta essa mudança”<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Heidrun Olinto acredita que são os interesses e paixões que movem a escrita das histórias da literatura. David Perkins, por sua vez, defende que os historiadores da literatura devem estar conscientes dos desejos que os motivam e deveriam perguntar-se se são esses os desejos que querem satisfazer.

<sup>21</sup> 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.



A teoria da ciência empírica também contribui, pois desloca o interesse para indagações acerca dos elementos formadores dos contextos de produção, leitura e dos agentes desses processos. Essa atitude possibilita tematizar o sistema literário de modo complexo e abrangente, pois o texto, nessa visão, é percebido como um fator que compõe uma rede plural e contingente chamada literatura.

A *Apresentação* será vista como uma narrativa na qual o historiador organiza e interliga múltiplos processos interativos e instáveis que compõem a esfera do literário de maneira mais ampla, pois busca refletir as circunstâncias sócio-históricas dos fenômenos literários no circuito de produção, recepção e comunicação. Ocorre que Bandeira exibe a inter-relação dos eventos de modo a constituir um conceito de poesia e o papel dela para a construção de uma memória coletiva.

Ao transcender a dimensão imanentista, a tese se filia a Robert Jauss, Siegfried Schmidt e Heidrun Olinto — uma tradição iniciada pelas propostas de Tynianov (1976), que acentuou o caráter relacional e sistêmico de fenômenos literários e sua integração com séries literárias e extraliterárias.

J. Tynianov propõe que “a história do sistema é a seu modo um sistema. O sincronismo puro parece agora uma ilusão: cada sistema sincrônico contém seu passado e seu futuro, elementos estruturais inseparáveis do sistema”<sup>22</sup>. Nessa perspectiva, minha leitura da *Apresentação* tenta perceber como Bandeira descreve o sistema e a evolução. Simultaneamente, revela tanto o caráter evolutivo (gongóricos, árcades, românticos etc.) quanto o caráter sistêmico da evolução, pois oferece uma percepção intertextual da literatura pela integração, na sincronia, de épocas e de fenômenos literários do passado em seu presente histórico.

Quando articula progressivamente as obras, as escolas e a

---

p.1.

<sup>22</sup> TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 94.

sociedade, Bandeira não presume a existência de ritmos diacrônicos diferenciados para o conceito de nação e de poesia, mas na leitura do Modernismo isso fica evidente. Nesse sentido, aproximo-me da estética da recepção proposta por Jauss, pois o horizonte de expectativa é relacionado à ação do leitor, que movimenta um conjunto de normas objetiváveis e reconstituíveis, a partir de normas estéticas conhecidas e de relações entre arte e ciência. A produtividade do texto literário dá-se pela capacidade de produzir sentidos múltiplos e renováveis que mudam de leitor para leitor porque a recepção recria o texto.

Filho-me, ainda, à teoria sistêmica de Schmidt (1986), que aponta para o caráter construtivo, seletivo e relativo do historiador que possui comprometeros sociais e institucionais na prática historiográfica. O teórico alemão explica que “os historiadores abordam o passado com ideias filosóficas que são típicas para eles, e isso, é claro, influencia sua interpretação”<sup>23</sup>. Bandeira elabora uma hipótese sobre a natureza do passado, que possibilita a minha interpretação não do que seja esse passado, mas da explicação articulada dele. Nosso saber sobre o passado é obtido por meio de certos métodos de investigação histórica. Esses métodos e procedimentos são sempre cognitivos–construtivos presentes, utilizados para descrever a memória do passado, construindo a história. Isso conduz ao questionamento sobre a possibilidade de comunicação entre épocas e textos distintos.

Tendo em conta que o sujeito e sua memória são criações empíricas de construção de sentidos, a *Apresentação* será observada como sistema de sistemas, base para os processos ou sistemas sociais. O conceito sistêmico está relacionado ao de *autopoiesis*, cujo significado remete ao sistema literário como produzido e reproduzido por seus elementos e suas estruturas dentro de um processo operacionalmente fechado, o que não quer dizer que não sofra influência do meio. Seu fechamento serve para a autonomia do sistema. A *Apresentação* como sistema reduz a

---

<sup>23</sup> SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 141.

complexidade, mas representa a unidade entre sistema e meio que contém todos os sistemas e todos os meios. A relação entre sistema/meio caracteriza-se por acoplamento estrutural porque o sistema *autopoiético* constitui-se de uma estrutura determinada e autorreguladora.

Por isso, a necessidade de descrever as fontes da *Apresentação* e seu perfil teórico. As conceituações metateóricas, epistemológicas, sociais e políticas são fundamentais para entender o modelo de história proposto pelo historiador. Os interesses, a exposição seletiva provocada pelas atitudes já existentes, a interpretação seletiva e a memorização seletiva devem ser consideradas para analisar o sistema. Dessa forma, a aliança entre literatura e história resulta não apenas das escolhas pessoais, mas também da seleção dos historiadores anteriores.

No âmbito da história, o aporte teórico parte de novos modos de pensar o tempo, como da premissa da impossibilidade de acesso direto ao passado, razão pela qual o contato com ele será efetuado através dos vestígios textuais reunidos na *Apresentação da poesia brasileira*. Procuro, pois, transcender a imanência do texto e dialogar com as fontes. Segundo Schmidt, na investigação de um sistema literário, deve-se levar em consideração não somente os textos literários, mas toda a série de meios de comunicação disponíveis em uma determinada sociedade<sup>24</sup>.

O terceiro capítulo, intitulado “Fontes para a escrita da história da literatura”, procura descrever as diferentes fontes para evidenciar a *epistème* que serviu de modelo para Bandeira — o que assinala a influência das leituras dos historiadores naturalistas. David Perkins explica que as histórias da literatura são feitas a partir de histórias da literatura porque “o conteúdo da mente de qualquer indivíduo consiste sobretudo de ideias recebidas. Seria necessário muito mais energia, muito mais reflexão para perturbar o sistema recebido do que para

---

<sup>24</sup> Isso porque, para a Ciência da Literatura Empírica, os meios de comunicação são considerados um tipo de dispositivo intersubjetivo de processos cognitivos.

aceitá-lo e aplicá-lo”<sup>25</sup>. Além de revelar a tradição científica, as fontes demonstram o contato direto do autor com textos dos vários poetas mencionados. O historiador teve acesso à grande maioria dos poemas presentes na antologia. Outro aspecto importante é registrar a construção da memória de Manuel Bandeira como historiador. Essa atividade teve início em 1940, com *Noções de história das literaturas*, e terminou em 1965, com a *Apresentação da poesia brasileira*. Durante esses vinte cinco anos, o autor foi ampliando e reescrevendo a memória da poesia brasileira, o que pode ser averiguado pelo levantamento de sua produção como crítico e antologista.

O capítulo quatro, “Leitura da *Apresentação da poesia brasileira*”, trata da recepção da *Apresentação*, separada em dois momentos: passado, dos gongóricos aos simbolistas, e presente, os modernistas. A primeira parte compreende quase o mesmo texto das *Noções de história das literaturas*. Bandeira trata dos mesmos poetas que constam nas histórias de Sílvio Romero e de José Veríssimo, os quais tinham recorrido aos historiadores românticos. Através do discurso narrativo, dos rastros e das fontes, procurarei demonstrar o diálogo do passado com o presente. A leitura busca instaurar sentidos e inscrever-se em contextos mais amplos, pois procura problematizar os protocolos vigentes entre vida cultural, especialmente a literária, e sentido de nacionalidade, projeto de que já faziam parte os organizadores das primeiras histórias da literatura brasileira<sup>26</sup>.

Essa questão implica um resultado pragmático porque, ao tratar da poesia do passado nacional, a recepção investiga se Bandeira referenda, ou não, um modelo de leitura do século XIX. Essa pergunta é pertinente na medida em que as principais fontes para estudar esse período são as obras de José Veríssimo e Sílvio Romero. Schmidt adverte para a importância do cânone para a legitimação de padrões de leitura e de interpretação de obras, pois é através dele que se define o que é ou não considerado “literário”.

---

<sup>25</sup> PERKINS, David. História da literatura como narração. p. 44.

<sup>26</sup> Ver: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria E. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

Nesse sentido, meu interesse é pela percepção do historiador, em seu presente, sobre a sincronia da poesia brasileira, ou melhor, como ele descreve diacronicamente as qualidades técnicas e temáticas que, em seu conjunto, constroem uma imagem do sistema literário nacional. Assim sendo, o levantamento das fontes possibilita constatar o modo como o historiador lê e organiza a memória coletiva da poesia brasileira no presente, re-olhando o passado. Como explica Michel de Certeau (1982), a história deve esclarecer a memória e ajudá-la a retificar seus erros<sup>27</sup>. O historiador francês aponta que, para distinguir história de memória, é fundamental identificar o autor e seus compromissos.

As obras e os autores que constituem, no olhar de Bandeira, nossa herança poética, não são mais a única fonte de interesse. Com a ampliação do objeto de estudo, passo a incorporar não apenas a recepção das obras e dos poetas, mas outras categorias discursivas, como, por exemplo, as fontes críticas utilizadas pelo narrador para constituir seu texto, estendendo, assim, o raio de leitura da história da poesia para a maneira como os poetas são colocados no âmbito da cultura. As fontes, nesse aspecto, implicam um círculo hermenêutico, pois, mais que registrar os fatos e eventos, essa investigação histórica busca avaliar o efeito do passado para entender as mudanças de perspectivas e de sentido que as diferentes leituras proporcionaram para o Modernismo e para a memória da nossa poesia. Desse modo, o estudo aumenta o número de textos e expande a leitura para a visão de Bandeira em relação aos contextos históricos em que cada poeta produz.

Como discurso, a *Apresentação da poesia brasileira* está comprometida com os interesses do emissor. Se é no presente que o historiador organiza e dá forma à sua obra, pois atribui sentido aos acontecimentos do passado, tanto os relacionando como exprimindo juízos, são esses acontecimentos, em seu conjunto, os elementos fundamentais para compreender o modo como Manuel Bandeira via a

---

<sup>27</sup> CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982. p. 66.

poesia. Por outro lado, essa história possibilita averiguar o que a memória coletiva valorizou em cada época. A história da poesia é, assim, a história da produção e da recepção de textos, sendo que, na minha visão, esses textos constituem os documentos do passado e as experiências no presente do historiador.

Esses dois tempos serão abordados com auxílio da teoria sistêmica. Segundo essa abordagem, a comunicação representa um momento significativo da transição entre teorias sobre os efeitos a curto prazo e os efeitos a longo prazo. As fontes para a pesquisa apontam para as funções e os interesses das escolhas de Bandeira no passado, para sua situação no presente. A *Apresentação da poesia brasileira* formula uma periodização, reunindo os textos encadeados em estilos de época: gongóricos, árcades, românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas. Dessa maneira, Bandeira aponta uma mudança histórica na produção da poesia nacional e nomeia os escritores representativos de cada escola. O intuito é percorrer o cânone literário proposto por Bandeira para elucidar sua interpretação.

A finalidade não será averiguar esse texto como uma história tradicional, monumental, cuja visão remeta a uma totalidade ou unidade, mas buscar a relação comunicativa entre Bandeira, leitor de um dado passado, e agente do sistema literário presente. Ao lado do exame da organização da poesia, dos estilos e do *topos* nacional, estrutura que sustenta a *Apresentação*, torna-se relevante, também, a análise do campo em que se produziu a experiência literária, o contexto da recepção e da produção e as escolhas variadas que colaboram para a leitura de Bandeira sobre a história da poesia.

O passado será calcado em uma teoria da ação que não tematiza o texto como entidade autônoma, mas como integrante de um sistema literário, por isso, procurarei cotejar a visão de Bandeira com as fontes históricas para verificar quais são as bases que ele utilizou na sua concepção de poesia e de nação. No subcapítulo que trata do presente do historiador, as intenções são outras, pois as escolhas implicam conflitos. As fontes para tratar o Modernismo serão as revistas e os manifestos. Servirão de aporte as

correspondências entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade para conferir com as propostas da *Apresentação da poesia brasileira*. O intuito é explicitar como aparecem, se é que aparecem, as relações políticas e de conflito entre os escritores; compreender a atitude dos contemporâneos que se ressentiam por não ver seus poemas registrados na antologia; o capítulo procura ainda as implicações das eleições do passado para a caracterização do presente.

Minha recepção tentará descrever as mudanças de perspectiva em relação à recepção dos autores do passado e daqueles contemporâneos de Bandeira. Essa atitude possibilita observar na *Apresentação da poesia brasileira* de que modo o historiador se vê inserido no sistema literário. Ocorre que, ao construir sua *Apresentação*, o autor é motivado por necessidades sociais e busca no passado a cientificidade para legitimá-la, porém seu horizonte de expectativa é outro, conseqüentemente, esse passado é recuperado com interesse no presente.

Esta tese, enfim, é centrada na concepção da literatura como um sistema social que organiza processos literários formados por ações literárias, ações estas configuradas a partir de papéis (produção, recepção e pós-processamento de textos literários). Ao organizar sua narrativa, o historiador produz sentido para o sistema literário; esse sentido resulta em ações pragmáticas. Ao dar preferência a determinados poemas, desenvolve sua leitura a partir de temas específicos, apenas referenciando-os ou enfatizando-os. Dessa maneira, demarca o lugar e a função de cada poeta e, principalmente, o seu, no sistema literário. Isso é possível porque a *Apresentação da poesia brasileira* remete à atividade de Bandeira como organizador de práticas literárias nas quais examina o sistema literário e os meios de comunicação que serviram de contexto às publicações.

## 2 TEORIAS PARA UMA HISTÓRIA DA LITERATURA

### 2.1 Desafios à contingência

A história da literatura, ao longo do século XX, passou por vários processos de revisão, resultantes das múltiplas perspectivas em relação às concepções de história, de literatura e de ciência, conceitos que fundamentam a reflexão sobre a complexidade de pensar essa disciplina. Heidrun Olinto (1996) demonstra a complexidade dos estudos literários comentando sobre uma das edições da *Modern Language Association*, anuário que publica a atividade dos profissionais cujos interesses são vinculados à área da literatura. Esse compêndio é composto por cinco volumes e de “espantosos 2716 itens diferentes distribuídos entre notas, edições, artigos, coletâneas, monografias e livros”<sup>28</sup>. A autora relata que o periódico reconhece em ordem alfabética a vigência das seguintes teorias da literatura: estruturalista, feminista, filosófica, hermenêutica, linguística, marxista, narrativista, neo-historicista, pós-estruturalista, pós-modernista, pragmática, psicanalítica, psicológica, *reader-response-criticism*, recepcional, retórica, semiótica e sociológica.

Esse número de abordagens, segundo Olinto, não leva necessariamente a um conhecimento mais preciso e nem tampouco a descobertas mais completas sobre o mesmo objeto, mas simplesmente inventa outros objetos. Em torno dessa questão, Heidrun Olinto organiza

---

<sup>28</sup> OLINTO, Heidrun. Interesses e paixões. In: \_\_\_\_\_. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 18.



o livro *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs* (1996)<sup>29</sup>, no qual apresenta, além de um artigo de sua autoria, textos de mais onze historiadores alemães, escritos durante a década de 1980, como um programa alternativo para estudar o fenômeno literário que se constitui como teoria da literatura empírica, fundada sobre conceitos epistemológicos construtivistas.

Heidrun Olinto abre a “Apresentação” da coletânea, expondo ao público brasileiro sua intenção de “refletir o crescente interesse pela tematização de novas formas de pensar a escrita de histórias de literatura, a partir da contribuição de teóricos alemães”<sup>30</sup>. A autora aproxima não apenas espaços, mas também tempos, pois busca, no passado, uma tradição que tem como marco inicial o texto de Hans Robert Jauss (1967). Seu interesse assinala um momento de mudança de paradigma que iniciou com o ensaio de Jauss, responsável por desconstruir as “propostas de histórias literárias de intenções universalistas, totalizantes nas quais as obras e os autores eram enfileirados cronologicamente em uma utopia progressista pela articulação de estilos e épocas homogêneas”<sup>31</sup>. Nesse sentido, Olinto aponta a passagem para novas teorias que são herdeiras da estética da recepção.

Entre os onze intelectuais alemães que compõem a obra, encontra-se Siegfried Schmidt, cujo artigo “Sobre a escrita de histórias da literatura” (1996) questiona se, naquele momento, escrever histórias da literatura seria um projeto necessário e impossível. Schmidt apresenta algumas dificuldades pelas quais o historiador da literatura esbarra em seu ofício e propõe sugestões tendo como ponto de partida um estudo empírico da literatura. Entre suas propostas, duas são fundamentais para a escrita desta tese: o reconhecimento explícito da noção de construtividade e a definição de literatura como “sistema social”.

---

<sup>29</sup> OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

<sup>30</sup> OLINTO, Heidrun, *Histórias de literatura*. p. 5.

<sup>31</sup> OLINTO, Heidrun. *Histórias de literatura*. p. 6.

No artigo, *Teoria da história, historiografia e diacronologia*, Gebhard Rusch apresenta o conceito de passado, história e historiografia para as concepções construtivistas. Do ponto de vista epistemológico, essa ciência se opõe às visões realista e relativista sobre o tempo, pois acredita que ele é “um construto ou conceito cognitivo capaz de desempenhar uma parte importante na organização da experiência humana e na coordenação e no planejamento da ação humana”<sup>32</sup>. O autor explica que cada vez menos pesquisadores pensam a memória como depósito cujo sentido é o de conservar o passado disponível, perspectiva que levava ao equívoco dos realistas. Em vez disso, para Rusch, há um aumento de cientistas que entendem o fenômeno da memória e da recordação como atividades cognitivas. Todavia os construtivistas não são relativistas, pois para os pesquisadores, a memória permite ao homem atender às necessidades atuais, ou seja, possui aspecto pragmático, e não o de arquivo. Como esclarece Rusch, “nossas memórias não nos fazem cientes dos acontecimentos passados, mas apenas nos conscientizam daquelas ideias que são assim identificadas, na situação presente, como expressão consciente de acontecimentos passados”<sup>33</sup>.

Nesse sentido, o conceito de passado é uma construção intelectual por meio da qual tentamos organizar nossas experiências mentais e sensoriais em um sistema coerente. As narrativas históricas cumprem o mesmo papel uma vez que ordenam as memórias de modo verbal. Rusch elucida que “tal como a estrutura do tempo liga as unidades de experiência internamente uma à outra, nesse sentido, o tempo verbal estrutura e coordena as unidades e sequências da narrativa”<sup>34</sup>. Assim, as histórias que vivenciamos e as histórias que narramos adquirem sua coerência interna e suas integrações externas pelo mesmo conjunto de estruturas cognitivas de esquemas de ação.

Em seu artigo intitulado “Interesses e paixões: histórias da

---

<sup>32</sup> RUSCH, Gebhard. Teoria da história, historiografia e diacronologia. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 151.

<sup>33</sup> RUSCH, Gebhard. Teoria da história, historiografia e diacronologia. p. 154.

<sup>34</sup> RUSCH, Gebhard. Teoria da história, historiografia e diacronologia. p. 156.

literatura”<sup>35</sup>, Olinto parte das questões formuladas por Siegfried J. Schmidt para apresentar as diversas linhagens teóricas que alteraram o prestígio da história literária ao longo do século XX. A necessidade e a possibilidade de escrever histórias servem como motriz para situar a discussão sobre literatura, história e história da literatura, em molduras referenciais novas que não tematizam, como explica a autora, somente problemas epistemológicos, metateóricos, metodológicos, estéticos e políticos espinhosos, mas oferecem visões de caráter flutuante para as soluções apontadas.

Essa estudiosa propõe não apenas novos tipos de histórias, mas uma história pragmática e comunicacional preocupada mais com o questionamento de significados vivos do que com a quimérica recuperação de uma pretensa tradição naturalizada pelas diversas instituições que compõem o sistema literário. Segundo Olinto, hoje a historiografia literária não demanda hipóteses gerais permanentes, mas parte de formulações transitórias de validade limitada. Essas formulações devem ser legitimadas por consensos intersubjetivos negociáveis, por comunidades científicas em função de estratégias eficientes na solução de questões sentidas como problemáticas a certos interesses e paixões. Para isso, busca a possibilidade de uma visão da história que ofereça meios de conectar o geral — abordagem dos historiadores antigos — e o particular — interesse dos historiadores atuais — sem habilitar um em detrimento do outro<sup>36</sup>.

Ao observar como a história da literatura oscilou no decorrer do tempo, à medida que modificou a forma como eram vistas as relações entre literatura e história, Olinto, em seu artigo, aponta ainda a passagem do imanentismo surgido com a disciplina teoria da literatura, seguindo em crescente contextualização, inicialmente visível nas estéticas da produção, depois na estética da recepção, para, finalmente, apresentar molduras amplas de teoria da comunicação que leve em

---

<sup>35</sup> OLINTO, Heidrun Krieger. Interesses e paixões: histórias da literature. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 15-45.

<sup>36</sup> OLINTO, Heidrun. *Interesses e paixões*. p. 17.

conta o plural, a contingência e a imprevisibilidade do objeto de estudo.

Partindo dos formalistas russos, principalmente do modelo explicativo do processo de comunicação de Roman Jakobson, Olinto analisa o impacto da exclusão das teorias formalistas e a inclusão de teorias pragmáticas no cenário institucional da teoria e da história da literatura e dialoga com Sigfried Schmidt quando ressalta a necessidade de inserir a história literária em sistemas sociais complexos e instáveis, capazes de apresentar os compromissos do historiador. Tais compromissos “são moldados por sua inserção em determinado espaço histórico-social e em uma esfera disciplinar institucional que orienta as suas preferências por certas molduras teóricas”<sup>37</sup>.

Rusch comenta que qualquer acontecimento, objeto, fenômeno que vivenciamos é passível de ser desenvolvido como fatos em uma narrativa e, quando narramos, geramos, ao mesmo tempo, a permanência dos fatos e a consciência da duração ou dos períodos do tempo atribuído a tais desenvolvimentos<sup>38</sup>. Como podemos somente transferir tais processos no tempo, qualquer objeto, criatura, processo tornam-se documento do passado. Assim, a ciência da história é resultado das atividades historiográficas anteriores. Para Rusch, as possibilidades científicas empíricas do discurso histórico se restringem à invenção de histórias a partir de objetos identificados como traços ou documentos do passado e a partir de conceitos e modelos teóricos apropriados para testar sua compatibilidade com as fontes e com outras histórias<sup>39</sup>.

Nessa linha, é mister primeiramente situar os impactos das mudanças que o surgimento e o desenvolvimento dos estudos da história da literatura e da teoria literária impuseram na “sociedade” e na “ciência”, para, em seguida, desenvolver a proposta de uma história conceitual que leva em conta a noção de “sistema literário”.

---

<sup>37</sup> OLINTO, Heidrun. *Interesses e paixões*. p. 42.

<sup>38</sup> RUSCH, Gebhard. *Teoria da história, historiografia e diacrologia*. p. 157.

<sup>39</sup> RUSCH, Gebhard. *Teoria da história, historiografia e diacrologia*. p.158.

## 2.2 História da literatura e teoria literária

Roberto Acízelo de Souza, no texto “História da literatura” (1987), apresenta as “origens” e as primeiras propostas no campo de estudos da história da literatura<sup>40</sup>. Três eram as disciplinas que lidavam com o fato literário, anterior ao surgimento da história da literatura: a retórica, a poética e a bibliografia. No século XIX, quando o modelo histórico se tornou hegemônico, absorveu e/ou secundarizou as formas de lidar com o literário. Na medida em que a história transformou-se em um ponto de vista epistemológico, a abordagem do texto deixou de lado as técnicas de construção verbal (objeto de interesse da retórica), a racionalidade da poesia (interesse da poética) e a relação de autores e obras (interesse da bibliografia).

Três foram os motivos distintos, mas solidários, segundo Acízelo, para o prestígio da ciência histórica naquele momento: a) o motivo econômico-político-social compreendeu a expansão do capitalismo liberal burguês, cujo resultado seria a intensificação das contradições sociais, bem como a exigência da busca de alguma forma de reflexão crítica sobre a sociedade; b) o motivo científico resultou em um conhecimento físico-matemático que passou a dominar as outras ciências; c) o motivo filosófico-estético foi responsável por instaurar uma noção positiva do passado, não no que ele tem de identidade com o presente, mas por sua diferença, por sua capacidade de demonstrar a marcha do progresso<sup>41</sup>. Essas tendências somaram-se à filosofia determinista, então predominante no fim do século XIX, e principal responsável por alçar a história à categoria de ciência — ao lado das ciências da natureza, dominadas pelo Positivismo e Evolucionismo. Apoiada pela supervalorização do passado e promovida pelo Romantismo, a ciência histórica teve um rápido crescimento. Os fatos literários começam a ser entendidos como o efeito de causas

---

<sup>40</sup> SOUZA, Roberto Acízelo de. História da literatura. In: \_\_\_\_\_. *Formação da teoria da literatura: inventário de pendências e protocolo de intenções*. Rio de Janeiro; Ao Livro Técnico; Niterói: UFF, 1987. p. 62-85.

<sup>41</sup> SOUZA, Roberto Acízelo de. História da literatura. p.63.

determináveis; os textos passam a ser reflexos secundários, pois, muitas vezes, o mais importante são suas motivações primeiras.

Com o amadurecimento e a valorização do conhecimento histórico, houve uma historicização do saber, que teve como consequência o surgimento de novas disciplinas, como a História Natural, que abarcava as ciências da natureza; a Linguística, que privilegiava a abordagem diacrônica; e a História da Literatura, que tinha como objetivo fundador expor, por meio da história das obras literárias de uma nação, o desenvolvimento de uma identidade nacional, o “espírito” de um país, pela reunião e caracterização da sua produção literária como produto distinto daqueles feitos por outras nacionalidades.

Acízelo (1987) aponta, ainda, que, em seus primórdios, a história da literatura constituía-se de três diretrizes básicas que se alternavam ou se combinavam: a primeira, biográfico-psicológica, buscava superar a retórica, e seu foco residia na personalidade do autor, baseando-se na convicção romântica de que o gênio criador era a causa suprema da criação literária<sup>42</sup>; a segunda, sociológica, em que o interesse recaía sobre os elementos sociais que influíram na elaboração da obra ou na sua função para a sociedade<sup>43</sup>. Essa diretriz, por sua vez, dividia-se em duas categorias básicas: a que focalizava sua atenção sobre as condições sociais do poeta, da obra e de sua capacidade de espelhar a sociedade, e aquela, cuja atenção era direcionada ao fenômeno da linguagem, sempre relacionado ao momento da produção. A terceira diretriz, filológica, priorizava a explicação de textos, investigação de fontes e influências literárias, sempre estudando a obra em relação à gramática comparativista.

A literatura, nessa abordagem, desvalorizava-se, na medida em que era estudada como mera consequência de um processo social. Nesse empenho, processava contribuições da psicologia, da sociologia, da filologia, além de acolher um traço político patente no viés

---

<sup>42</sup> Na *Apresentação da poesia brasileira*, Manuel Bandeira vale-se dessa perspectiva para caracterizar a função do poeta no Romantismo.

<sup>43</sup> Essa perspectiva aponta para as histórias literárias de Sílvio Romero e José Veríssimo.

nacionalista que permeava as histórias da literatura em geral. Os métodos da história da literatura eram os mesmos utilizados pela ciência da história, tal como era formulada na concepção positivista. O método crítico prescrevia primeiramente descobrir quem escreveu o "documento", quando, como e onde isso foi feito. Acízelo (1987) não critica o método, mas a crença em seu resultado. No contexto positivista do qual a história emergiu, tais parâmetros sugeriam uma compreensão precisa dos dados e da história deles resultante, de modo que todo o trabalho do historiador era definido pela análise crítica, na busca por uma relação objetiva de causa e consequência entre os fatos.

Como a história da literatura surgiu no ambiente intelectual que produziu e promoveu o historicismo, sua queda coincidiu com a chamada "crise da história", iniciada ainda no fim do século XIX e aprofundada no início do século XX. Com um novo quadro intelectual de inclinação anti-historicista, os estudos literários passaram a sofrer a influência de correntes cuja característica principal era a contestação dos métodos da história da literatura, herdeiros dos métodos históricos tradicionais, já que essa abordagem esvaziava a autonomia artística dos textos reduzidos a meros efeitos de causas sociais. Nessa direção, surgem as correntes imanentistas, reunidas em torno da criação da disciplina da teoria da literatura, preocupada com a literatura em si, e que considerava a história da literatura incapaz de lidar com o fenômeno literário em virtude de focalizar demasiadamente seu interesse em fatores extrínsecos à obra. Segundo ainda Acízelo (1987), mesmo em sua versão mais anti-historicista, a teoria da literatura não negou a história da literatura de feição filológica porque esta atitude implicaria renegar um *corpus* vasto que produziu sua gênese.

Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução* (1997), parte da disciplina como uma ruptura com o passado e apresenta as várias correntes da ciência que viria substituir o modelo anterior. A estilística, o *New Criticism*, a fenomenologia e o estruturalismo, tendências que combatiam o enfoque historicista da literatura, compreendiam a obra literária como produto linguístico autocontido e

defendiam a análise do texto literário a partir da sua imanência, cujo estudo poderia ser feito sem que a gênese de uma obra devesse ser buscada em fatores externos, como os relacionados aos condicionamentos do autor e à sociedade na qual estava inserido.

Para o *New Criticism*, o texto era um objeto autônomo e não se fazia necessário recorrer ao seu contexto para explicá-lo. A partir dessa visão, as intenções do autor não tinham relevância para a interpretação da obra, nem tampouco se deviam confundir as interpretações emocionais de determinados leitores com o significado escrito. O poema se dizia independente das intenções do poeta ou dos sentimentos subjetivos que o leitor experimentasse com ele. O resultado seria objetivo por estar inscrito na própria linguagem do texto literário e não em um suposto impulso sobrenatural existente na cabeça de um autor há muito morto, ou nos arbitrários significados particulares que um leitor pudesse atribuir às suas palavras<sup>44</sup>.

Eagleton (1997) interpreta essa atitude imanentista como uma fuga do contexto social. A primeira Guerra Mundial teria produzido uma crise ao revelar a incapacidade da história de prever e evitar o conflito. Focalizar o texto era um modo de escapar da imprevisibilidade. Nesse sentido, o *New Criticism* representaria a ideologia de uma intelectualidade desenraizada, que reinventava na literatura aquilo que não podia localizar na realidade. A poesia servia de abrigo nostálgico para as alienações do capitalismo industrial. O poema existia como algo em si mesmo, misteriosamente intacto em seu ser excepcional. Nas palavras do crítico, “Nova Crítica ficou um pouco aquém de um formalismo completo, temperando-o canhestamente com uma espécie de empirismo – uma convicção de que o discurso poético, de alguma maneira, incluía a realidade dentro de si mesmo”<sup>45</sup>.

O formalismo russo, embora aliado da estilística e da nova crítica

---

<sup>44</sup> EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 65.

<sup>45</sup> EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. p. 63.



na percepção da especificidade do fenômeno literário, ampliou o campo de estudos na medida em que considerou a relação entre a obra e a função do leitor no estabelecimento da literariedade. Eagleton (1997) explica que, para uma produção ser considerada literária, ela deveria ser capaz de produzir um efeito de “estranhamento” ou “desfamiliarização” do signo linguístico, chamando a atenção do leitor para a materialidade da linguagem, afetando, assim, a percepção do universo comum. Para os formalistas, a literatura seria um desvio da norma comum, mas para identificar esse desvio seria necessário considerar as demais manifestações linguísticas presentes num dado momento histórico. Só assim, poder-se-ia estabelecer a literariedade da linguagem utilizada numa obra como uma variação em relação ao uso cotidiano.

Os formalistas definiam a linguagem literária como um rompimento de sistemas automatizados, ou seja, obras literárias seriam aquelas capazes de inovar em relação às suas contemporâneas, produzindo a substituição das velhas formas. Essa atitude abre uma relação com a história da literatura. Yuri Tynianov, um dos formalistas, em seu artigo “Da evolução literária” (1976), apresenta a evolução do sistema literário e sua relação com outras séries que com ele se relacionam, as quais o crítico denominou de séries vizinhas. O russo afirma ser impossível o estudo imanente do fato literário porque esse depende de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária, ou seja, depende de sua função no sistema.

Tynianov (1976) explica que “o que é um fato literário para uma época, será um fenômeno lingüístico relevante da vida social para uma outra, e inversamente, de acordo com o sistema literário em relação ao qual este fato se situa<sup>46</sup>. Assim é a visão desse teórico:

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 estudo da evolução literária não rejeita a significação dominante dos principais fatores sociais; pelo contrário, é somente neste quadro que a significação pode

---

<sup>46</sup> TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 109.

ser esclarecida em sua totalidade<sup>47</sup>.

É a partir dessa perspectiva que Heidrun Olinto inicia sua reflexão. Em “Interesses e paixões: histórias da literatura”<sup>48</sup>. A autora explica que o Ocidente, quando divulgou os formalistas, privilegiou apenas o caráter imanentista de seus estudos e defende serem os russos os primeiros a teorizarem em torno do surgimento de uma visão histórica fragmentária, em lugar da totalidade antes existente<sup>49</sup>. Em outro texto, “Teorias sistêmicas e estudos da literatura” (2002), Olinto lembra que

esboços valiosos para reflexões teórico-sistêmicas na teoria da literatura despontam nas teorias dos formalistas russos, especialmente no texto ‘Da evolução literária’ de Tyniánov, de 1927 e em 1928 nas teses de teses de Tyniánov e Jakobson. Os efeitos dessas teses, entretanto, se fazem sentir apenas em fins dos anos 60<sup>50</sup>.

Com a teoria da evolução literária, os formalistas inovam ao substituir concepções de história como movimentos progressivos e uniformes, pela visão de rupturas, em esferas menos transparentes e controláveis, como propõe Chklóvski. Já Tyniánov, com a sua ideia de série literária, antecipa uma visão fragmentada do processo literário, até porque a distribuição descontínua e pluralista das séries literárias permite repensar de forma mais complexa os problemas de periodização. Para Olinto (1996), a teoria da evolução literária representaria uma provocação aos modelos ortodoxos da estética marxista tanto ao “afirmar a transformação autônoma de fenômenos superestruturais” como em “substituir concepções de história como movimentos progressivos e uniformes pela visão de rupturas e catástrofes no nível das próprias formas artísticas”<sup>51</sup>. O estudo dos formalistas acentua o caráter relacional e sistêmico de fenômenos literários e sua integração com séries literárias e contextos

---

<sup>47</sup> TYNIANOV. Da evolução literária. p. 118.

<sup>48</sup> OLINTO, Heidrun. *Interesses e paixões*. p. 22.

<sup>49</sup> A autora trata não apenas de Tynianov, mas também de Chklóvski e Eikhenbaum. OLINTO, Heidrun. *Interesses e paixões*. p. 22-24.

<sup>50</sup> OLINTO, Heidrun Krieger. Teorias sistêmicas e estudos de literatura. In: *Ipotesi* (UFJF), Juiz de Fora, v 9. 2002. p. 41-49.

<sup>51</sup> OLINTO, Heidrun. *Interesses e paixões*. p. 23.

extraliterários variados, indicando, assim, esferas menos transparentes e controláveis. Olinto reconhece, portanto, que princípios e categorias abordados por Chklóvski, Tyniánov correspondem aos interesses cognitivos atuais de teóricos e historiadores da literatura.

No âmbito dos estudos históricos, é a escola dos *Annales* que contribui para repensar o tempo em relação à sociedade. José Carlos Reis (2000) elucida que as ciências sociais opõem-se à visão da história tradicional que pensava a temporalidade do acontecimento único, linear, progressista, teleológico<sup>52</sup>. Ao formularem o conceito de longa duração, os historiadores do *Annales* introduziram a abordagem da repetição, da permanência em um conhecimento antes limitado à irreversibilidade e à mudança. Com a consideração da simultaneidade e a dominação da assimetria entre passado e futuro, os pesquisadores demonstraram que a organização da vida humana a partir de um final tecnicamente inantecipável não é epistemológica e politicamente confiável. Reis (2000) explica, ainda, que a história tornou-se outra, pois mudaram seus objetos, seus objetivos e seus problemas disciplinares. Houve uma revisão e reconstrução do conceito de homem, de humanidade e de história. O homem não é só sujeito, consciente, livre, potente, criador da história; ele é também, e, em maior medida, resultado, objeto, feito pela história<sup>53</sup>.

Os historiadores com essa nova visão do homem e da história, sustentada pela inovadora reconstrução do tempo histórico, recusam a história política, as relações exteriores dos Estados nacionais, suas guerras, seus líderes<sup>54</sup>. Os formalistas russos, ao questionarem a relação antagônica entre sistema e evolução, revelam, para Olinto (1996), tanto o caráter evolutivo de cada sistema quanto o caráter sistêmico da evolução, ao mesmo tempo em que oferece uma percepção intertextual da literatura pela integração, na sincronia, de épocas e

---

<sup>52</sup> REIS, José Carlos. *Escola dos Annales: a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra. 2000. p. 19.

<sup>53</sup> REIS, José Carlos. *Escola dos Annales*. p. 21.

<sup>54</sup> REIS, José Carlos. *Escola dos Annales*. p. 21.

fenômenos literários do passado<sup>55</sup>. Tynianov ainda é reconhecido por ampliar o modelo pela integração das séries sociais<sup>56</sup>. Esses aspectos contribuíram para que a história e a literatura definissem melhor seus objetos de estudos.

A partir da segunda metade do século XX, novas teorias aparecem com o influxo do papel da linguagem para a ciência, provocando mudanças significativas nos pressupostos das várias áreas do conhecimento e, conseqüentemente, para a história da literatura. Acízelo (2006) alude aos seguintes estímulos heurísticos para o prestígio da linguagem:

estruturalismo linguístico e suas expansões na semiologia, psicanálise e antropologia; a semiótica de Charles Peirce; as filosofias da linguagem, de Ludwig Wittgenstein a Peter Frederik Strawson; o dialogismo de Mikhail Bakhtin; a reflexão sobre a ideia de ciência conforme conduzida pelo Círculo de Viena e por Thomas S. Kuhn; as investigações sobre a escrita da história desenvolvidas por Hayden White; o pensamento dito pós-estruturalista de Michel Foucault, Jacques Derrida e Louis Althusser<sup>57</sup>.

Acízelo (2006) explica que as ciências sociais chegaram à conclusão de que os assim chamados “fatos”, longe de corresponderem a conteúdos substantivos, não constituem senão construções linguísticas, arranjo verbais, sendo, portanto, efeitos do discurso, e não “coisas” existentes por si mesmas, o que provocou um duplo impacto no setor dos estudos literários. Em primeiro lugar, comprometeu um dos esteios da história da literatura, uma vez que certos “fatos” até então confiáveis como instâncias explicativas do texto — vida dos autores, condições sociais, políticas, etc. — revelaram-se destituídas de toda a solidez e passaram a ser vistos como construções textuais arbitrárias e contingentes tanto quanto as composições literárias. O segundo impacto abalou a noção pós e anti-historicista que defendia ser a literatura não

---

<sup>55</sup> As contribuições da Escola dos *Annales* e dos formalistas russos têm repercussão na *Apresentação da poesia brasileira*, na medida em que Manuel Bandeira procura historiar o papel dos poetas no sistema social em diferentes momentos. Pela integração, na sincronia produz um conceito de poeta modernista.

<sup>56</sup> OLINTO, Heidrun. *Interesses e paixões*. p. 24.

<sup>57</sup> SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 102.

um efeito de causas externas a ela; e sim, o que a definia era sua natureza de artefato linguístico. Sendo todos os produtos culturais construção de linguagem, sucumbia a suposta distinção essencial da literatura<sup>58</sup>.

Se, na primeira metade do século XX, a história da literatura sofreu ataque por motivações estéticas — a concepção modernista de autonomia radical da linguagem —, e epistemológica — abandono do paradigma historicista —, a partir da segunda metade as razões são políticas. Acízelo (2006) justifica que

em uma época de declínio da ideologia nacionalista, os cânones nacionais tornaram-se objeto de denúncia por sua constituição autoritária e homogeneizante, donde a reorientação do interesse para discursos de grupos que se apresentam como reprimidos, minoritários ou desejosos de reconhecimento<sup>59</sup>.

Hayden White, em *Trópicos do discurso* (1994)<sup>60</sup>, explica que, no campo da história, a primazia da linguagem configurou uma espécie de “crise”, já que o questionamento da atitude positivista tornou evidente que a pretensa objetividade dos dados históricos é traída pela sua seleção e ordenação, inescapavelmente afetada pela subjetividade do historiador ao estabelecer sua hipótese — essa atitude aproximou história e literatura. Hayden White (1994) comenta, ainda, que um número significativo de filósofos chegou à conclusão de que a história ou era uma forma de ciência de terceira categoria, ligada às ciências sociais do mesmo modo que a ciência natural fora ligada às ciências físicas, ou era uma forma de arte de segunda categoria, de valor epistemológico questionável e valor estético incerto<sup>61</sup>.

A situação da historiografia fez com que a língua também ocupasse um lugar importante nas reflexões sobre o tempo. Michel de Certeau, por exemplo, explica a relação entre história e realidade da seguinte maneira:

---

<sup>58</sup> SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. p. 103.

<sup>59</sup> SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. p. 104.

<sup>60</sup> WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. São Paulo: EDUSP, 1994.

<sup>61</sup> WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*. p.42-43.

O real surge em duas posições bem diferentes do procedimento científico: o real enquanto é o conhecido (aquilo que o historiador estuda, compreende ou “ressuscita” de uma sociedade passada) e o real enquanto implicado pela operação científica (a sociedade presente a qual se refere a problemática do historiador, seus procedimentos, seus modos de compreensão e, finalmente, uma prática de sentido). De um lado o real é o resultado da análise e, de outro, é o seu postulado. Estas duas formas da realidade não podem ser nem eliminadas nem reduzidas uma a outra. A ciência histórica existe, precisamente, na sua relação. Ela tem como objetivo próprio desenvolvê-la em um discurso<sup>62</sup>.

Jacques Le Goff (2003) também reconhece a história como discurso. Seus estudos apresentam as distinções entre a cultura histórica, a filosofia da história e o ofício do historiador com o intuito de alçá-la, novamente a uma ciência fundamental<sup>63</sup>. Em *A história nova*, comenta que desde o fim da década de 1960, o campo histórico estendeu-se a tudo que é perceptível pelo observador social, sem exceção. Ampliaram-se os estudos históricos para além de suas antigas margens e, ao mesmo tempo, houve um retorno ao seu antigo domínio, que se imaginava bem explorado.

Ocorre que a história, ao ser considerada uma forma de discurso, infere na profissão um caráter hermenêutico, como deixa implícito Jacques Le Goff: “hoje, os historiadores relêem os documentos utilizados por seus predecessores, mas com outro olhar”<sup>64</sup>. Certeau, ao tratar do real passado, objeto de pesquisa, e real presente, lugar da prática, observa que os historiadores devem “elaborar modelos que permitam constituir e compreender séries de documentos”<sup>65</sup>. Doravante, o passado não tem estatuto de verdade absoluto, e sim, é observado como uma construção e uma reinterpretação constante e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história. Le Goff explica que o progresso dos métodos e das técnicas possibilita a descoberta de mais dados, produzindo outras leituras dos antigos documentos, frutos de um

---

<sup>62</sup> CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 2006. p.45.

<sup>63</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.

<sup>64</sup> LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.16.

<sup>65</sup> CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. p. 46.

presente que nascerá no futuro. O exercício hermenêutico assegura ao passado uma sobrevivência que deixa de ser definitivamente passado. O francês define o papel social da história como uma forma de organizar o passado em função do presente<sup>66</sup>.

A Estética da Recepção, corrente alemã, por sua vez, restaura a dimensão histórica da literatura, introduzindo na discussão o fator “público” e considerando como critério de literariedade o que Hans Robert Jauss (1994) definiu como alteração do “horizonte de expectativas” do leitor. O estudo histórico da literatura buscaria compreender as obras que tivessem sido capazes de alterar esse horizonte em cada momento histórico. Além disso, a reconstrução desse horizonte, no qual a obra foi criada e recebida no passado, possibilitaria averiguar para quais questões o texto constituiu uma resposta e descobrir, assim, a maneira pela qual o leitor de outrora terá encarado e compreendido a obra<sup>67</sup>.

As peças literárias poderiam, mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução a moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo. Jauss acredita que

o abismo entre literatura e história, entre o conhecimento estético e histórico faz-se superável quando a História da Literatura (...) revela aquela função verdadeiramente constitutiva da sociedade que coube à literatura, concorrendo com outras artes e forças sociais, na emancipação do homem de seus laços naturais, religiosos e sociais<sup>68</sup>.

A obra literária, a partir dessa concepção, mesmo possuindo um tempo de gênese fixo, é vista como tendo também uma relação dinâmica com as diferentes épocas e sociedades, de modo a estabelecer relações de significado sempre renovadas em função de aspectos sociais ou históricos que renovariam e enriqueceriam sua leitura, sem limitá-la,

---

<sup>66</sup> LE GOFF, Jacques. História e memória. p.27.

<sup>67</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história de literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p.35.

<sup>68</sup> JAUSS, Hans. *A história de literatura como provocação à teoria literária*. p 56-57.



como acontecia nos modelos históricos anteriores. Isso ocorre porque acredita que o sentido divide-se em efeito e recepção. O primeiro é condicionado pelo texto, enquanto o segundo é condicionado pela recepção. Nessa visão, o sentido realizar-se-ia na junção desses dois momentos: o implicado pela obra e o trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. Jauss revaloriza a história da literatura, retirando-a do ostracismo a que estava relegada, pois doravante a leitura re-significa e a fruição estética amplia o sentido do texto.

Para Jauss, a definição de uma obra de arte fundamenta-se na relação instaurada entre ela e seu público em cada época, por isso propõe investigar não apenas o efeito atual, mas historiar os vários efeitos. Essa atitude aproxima-se de historiadores como Jacques Le Goff (2003) que observa “a memória como um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”<sup>69</sup>. Ou mais radicalmente com Collingwood, para quem “os fatos passados que os historiadores trazem à luz são apenas revelados por seus pensamentos, na sua tentativa de compreender o mundo apresentado aos seus sentidos”<sup>70</sup>.

As perspectivas de Jauss, Le Goff e Collingwood assinalam para a história como interpretação presente que instaura sentido através da compreensão e reavaliação da memória sendo essa capaz de auxiliar o sujeito na sua forma de estar no mundo, não individualmente, mas como grupo. Le Goff acredita que, embora essencialmente mítica, deformada, anacrônica, a memória individual constitui o vivido da relação nunca acabada entre o presente e o passado em que a história tem como finalidade esclarecer e ajudar a memória a retificar seus erros<sup>71</sup>.

Seguindo os passos do fundador da Estética da Recepção, Heidrun Olinto sedimenta seu caminho, pois indica o estudo de Jauss como uma retomada do papel primacial da história da literatura dentro

---

<sup>69</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. p. 119.

<sup>70</sup> COLLINGWOOD. apud: RUSCH, Gebhard. Teoria da história, historiografia e diacronologia. p. 140.

<sup>71</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. p. 119.



do campo maior dos estudos literários. Agora a obra de arte deveria ser pensada dentro de um sistema no qual tanto o texto como a historicidade são relevantes. Para Olinto, Tynianov é uma espécie de antecessor de Jauss. Embora atribua ao alemão a mudança no curso dos estudos literários com a passagem para o estudo do sistema literário em detrimento do estudo do texto literário, Olinto reconhece em Tynianov e em Jakobson a primazia dos russos em pensarem a história como sistema.

Nessa medida, Tynianov e Jauss iniciaram uma ciência da literatura calcada numa teoria da ação que não tematiza o texto literário como entidade autônoma, mas num contexto de produção, mediação, recepção e teorização – em suma, como parte integrante de um sistema literário. Para Olinto, Jauss teria “redescoberto” a história da literatura porque muda a ênfase da comunicação do produtor para o receptor, na medida em que apresenta uma proposta de reescrita da história mediada pelo horizonte de expectativa do leitor. Além disso, Jauss contribui pragmaticamente para a ciência porque motivou um conjunto de indagações vinculadas a premissas epistemológicas e categorias teóricas da escrita historiográfica literária.

Com a valorização da ciência linguística, os estudos históricos e literários tiveram, respectivamente, na Nova História de raiz francesa e na Estética da Recepção, uma mudança epistemológica, cujo efeito promove pensar a história da literatura a partir de novos parâmetros: as histórias literárias buscam por obras de autores antes ignorados. Ao passar a ser vista como discurso, ela desmascara a objetividade do historicismo que explicava a característica excludente do cânone literário através de motivações sociais, étnicas e culturais, e não apenas literárias<sup>72</sup>. Acízelo (2006) explica que o cânone literário agora seria percebido como mecanismo de reprodução de modelos ideológicos e estéticos das classes dominantes.

Como narrativa, a história da literatura constitui um tipo de discurso cujo objeto principal é o tempo e sua representação. No artigo

---

<sup>72</sup> SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. p. 103.

“Épocas literárias: vagas fronteiras abertas”<sup>73</sup> (1995), Olinto discute os diferentes modos de abordagem que norteiam os estudos em torno da história da literatura e mostra a instabilidade atual de representar um período histórico em contraposição a um modelo do passado, cujos períodos eram estáveis e fixos. Essa instabilidade seria fruto de uma nova forma de ver as questões relacionadas à história que teve seu início a partir da década de 1970. Nesse sentido, Olinto afirma não ser mais possível a sustentação, na contemporaneidade, de um monopólio interpretativo por parte dos historiadores, o que resulta inevitavelmente em uma fragmentação dos processos comunicativos.

No âmbito da história da literatura, a Estética da Recepção, ao atribuir uma relação dinâmica da obra literária com o tempo de leitura, acabou por diluir a intenção do seu autor como elemento fundamental na produção do sentido. A obra é constantemente atualizada em função do patrimônio semântico acumulado até o momento de sua recepção, patrimônio esse, do qual o leitor não poderia se isolar, nem o autor, elemento de um tempo passado, poderia acessar ao criar sua obra. O destinatário do texto literário, a quem primordialmente a obra visa, desempenha, nessa concepção, um papel mais importante.

A Nova História, por sua vez, quebra com o monopólio interpretativo, pois parte da premissa de que o passado já não nos é mais acessível, sendo nosso contato com ele efetuado somente através de vestígios textuais reunidos numa narração. Dessa forma, os períodos históricos passam a ser vistos como incapazes de constituir ordens homogêneas, constituindo apenas um jogo de forças conflitantes. Outra premissa é a de que a neutralidade do historiador e a objetividade dos dados são ilusões no que compete aos estudos históricos, já que os vestígios textuais a que o pesquisador tem acesso devem ser relacionados em função de interesses e da situação presente. Para a Nova História, a relação entre literatura e história não poderia ser definida com base em distinções em que a primeira se caracteriza como

---

<sup>73</sup> OLINTO, Heidrun Krieger. Épocas literárias: vagas fronteiras abertas. In: *Anais do 3º Congresso da ABRALIC*, v. 1. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 645-650.

fenômeno estético e a segunda como documental, já que os “fatos” da história são tão textuais quanto os da literatura, como advoga François Furet em “Da história-narrativa à história-problema” (1975).

Nesse texto, Furet propõe estudar a história por séries, e não mais ancorada em acontecimentos, pois o fato isolado, para o teórico francês, é ininteligível. Somente ligando-o a uma rede de acontecimentos será possível extrair sua significação<sup>74</sup>, o que implica que sua posição no texto está em função da narrativa e não do seu caráter único e incomparável. O autor exemplifica com o episódio de Waterloo, que sem a história da vida de Napoleão, do Primeiro Império ou da rivalidade franco-britânica do século XIX, não possui sentido algum<sup>75</sup>.

Do ponto de vista dos períodos, a história-narrativa, geralmente, organiza os fatos históricos em séries temporais de unidades homogêneas e comparáveis, podendo medir-lhes a evolução em intervalos de tempo, quase sempre anuais. Furet (1975) explica que, ao romper com a narrativa, o historiador rompe também com seu material tradicional, com o acontecimento singular. O autor propõe, ao invés de descrever um momento, procurar explicar um problema.

Furet aponta como responsáveis pelas mudanças na ciência histórica fatores de ordem externos ao próprio conhecimento, como a crise geral na noção de progresso e a mudança no sentido de evolução; e de fatores internos, como marxismo, surgimento da informática e desenvolvimento de disciplinas como a Economia, a Demografia e a Antropologia<sup>76</sup>.

A história serial, para Furet, constitui a substituição do “acontecimento” da história positivista pela repetição regular de dados selecionados e construídos em função de seu caráter comparável. Esse modelo não tem pretensão de totalidade nem em relação ao conjunto documental descrito, nem em relação a um sistema de interpretação

---

<sup>74</sup> FURET, François. Da história-narrativa à história-problema. In: \_\_\_\_\_. *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, 1975.

<sup>75</sup> FURET, François. Da história-narrativa à história-problema. p. 82.

<sup>76</sup> FURET, François. Da história-narrativa à história-problema. p. 85.

global. Na história serial, o historiador fica à vontade para propor, ou não, novas articulações porque renuncia à imensa indeterminação do objeto de seu saber, o tempo. Ele escolhe, no passado, aquilo sobre o qual falará, dando forma a questões seletivas e renunciando à narrativa, o que acarreta o rompimento com o acontecimento singular.

Nesse modelo, o historiador delimita o seu objeto, define as suas hipóteses e constitui e descreve as suas fontes, tão cuidadosamente quanto possível. O fato histórico deixa de ser a erupção ocasional de um acontecimento importante na linha do tempo e passa a constituir um fenômeno escolhido e construído a partir de perguntas formuladas por um observador e dirigidas às fontes, que se caracterizam, em geral, por serem lacunares, parciais ou até mesmo inexistentes.

Na década de 1980, a orientação designada pela expressão novo-historicismo, advinda dos Estados Unidos, incorpora as reflexões que envolveram a literatura, a história e a ciência para propor premissas radicalmente distintas daquelas com as quais o velho historicismo oitocentista operava. Acízelo (2006) ao descrevê-las, aponta quatro aspectos caros a esta tese:

- O passado não é acessível na sua própria substância, mas como narração, em seus vestígios textuais, portanto;
- Os períodos históricos não constituem ordens homogêneas e harmoniosas, mas um jogo de forças contraditórias e em conflito;
- Neutralidade e objetividade são ilusões nos estudos históricos, pois o passado é sempre construído a partir de interesses e situações presentes;
- O problema das relações entre literatura e história não se resolve satisfatoriamente pela caracterização daquela como valor puramente estético e desta como simples fonte ou documento, devendo-se antes, considerando que a história não consiste num conjunto de “fatos” ou “conteúdos”, ter em conta mais a textualidade da história e da literatura do que marcas essenciais capazes de estabelecer fronteiras nítidas entre os “grandes” textos literários e os considerados “não-literários” e de interesse apenas documental<sup>77</sup>.

Entre as teorias alemãs, a proposta de Siegfried Schmidt no que diz respeito a uma ciência da literatura empírica também contribui para a

---

<sup>77</sup> SOUZA, Roberto Acízelo de. *Iniciação aos estudos literários*. p. 105.

minha tese, pois assinala para o conceito sistêmico aplicado a processos de produção de sentido, não por meio de obras literárias particulares, mas como investigação de uma esfera literária maior de que fazem parte diversas formas de lidar com textos. O autor alemão apresenta como sugestões para os historiadores literários, a partir do ponto de vista do estudo empírico da literatura, a necessidade de reconhecimento explícito da noção de construtividade e a definição de literatura como “sistema social”.

Em “Teorias sistêmicas e estudos de literatura” (2002), Olinto explica que a teoria da literatura empírica parte do pressuposto de que textos não possuem atributos literários ou estéticos inerentes, mas são resultantes de processos comunicativos no interior do sistema literário. Olinto acredita que fenômenos literários somente podem ser criados pela ação de indivíduos concretos. Nessa perspectiva, nada se pode dizer de textos sem estes serem integrados em processos acionais específicos. De acordo com tal modelo de ação, a própria ciência precisa ser concebida como ação científica e, simultaneamente, como ação social, pois são os cientistas, enquanto participantes do sistema social ciência, que necessitam tomar decisões quanto à concepção de ciência e de sociedade<sup>78</sup>.

A discussão sobre as relações entre o discurso histórico e o discurso literário, surgida na Escola dos *Annales*, e seguida na Estética da Recepção, exposta por Jauss em seu famoso ensaio *A história da literatura como provocação à teoria literária*, não cessou. Desde então, o interesse pela história da literatura renovou-se numa busca por equacionar a relação entre esses dois discursos de forma a satisfazer as exigências de ambos os campos como pode ser visto acima.

É nesta perspectiva que encaminho meu olhar para a recepção da *Apresentação*. É mister, no entanto, caracterizar as especificidades da narrativa histórica literária. Além disso, é preciso tratar da função do historiador enquanto autor/leitor na relação passado/presente, cuja

---

<sup>78</sup> OLINTO, Heidrun Krieger. Teorias sistêmicas e estudos de literatura. *Ipotesi*. Juiz de Fora, n. 9. p. 41-59, 2002.

comunicação é vista como resultante da esfera social e não de um indivíduo isolado. Assim, a narração é produzida por um observador, presente em um dado contexto, mas que, ao produzir sua história, resgata uma memória coletiva com finalidade pragmática.

### 2.3 História da literatura como narração

Para François Furet, o discurso histórico consiste em contar de modo narrativo o que aconteceu a alguém com a finalidade de fixar as recordações dos indivíduos e das coletividades para conservar vivas as escolhas dos homens do passado, sem que os objetos do passado se desfaçam. Para o francês a história narrativa é uma reconstrução da experiência vivida<sup>79</sup>. Esse ponto de vista não é compartilhado por historiadores como Gebhard Rusch, Siegfried Schmidt e Heidrun Olinto que acreditam ser a historiografia uma empresa construtiva e pragmática.

Siegfried Schmidt, em “Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista” (1996)<sup>80</sup>, reflete em torno de alguns fundamentos da escrita da história literária, elenca seus problemas e propõe sugestões aos historiadores. Schmidt afirma que qualquer passo nesta investigação está governado por conceitos dominantes ou cruciais, tais como “literatura”, “história”, “história da literatura”, “estudo da literatura”, “teoria”, “método”, etc.

Tais conceituações retiram do estudo historiográfico a aparência muitas vezes imprecisa e vaga porque é da implementação ou da interpretação desses conceitos básicos que surgem as intenções, os objetivos e as legitimações das histórias literárias. Eles também são responsáveis pela seleção e a concatenação dos dados em unidades coerentes, tais como: períodos, épocas ou gêneros; pela dimensão adotada por uma determinada história: literatura regional, nacional, internacional; bem como pela escolha dos critérios de relevância e objetividade. Cada definição produz tipos de histórias literárias bastante

---

<sup>79</sup> FURET, François. *A oficina da história*. p. 81-84.

<sup>80</sup> SCHMIDT, Siegfried J. *Sobre a escrita de histórias da literatura*. p. 101-132.

diferentes<sup>81</sup>.

Schmidt (1996) explica ainda que o tipo de visão histórica que será utilizada para apresentação dos dados também interfere diretamente no resultado, pois define o modelo de desenvolvimento e relações a serem traçadas entre os acontecimentos. Ou seja, uma vez elaborados grupos de obras que constituam totalidades comparáveis, como a transição entre elas será estabelecida? Em função de princípios teleológicos, leis de evolução, influência e continuidade, ou inovação e rupturas? Outro fator destacado refere-se à objetividade das informações. O autor lembra que, assim como os historiadores, os “historiadores literários tornaram-se conscientes do fato de que textos literários, considerados elementos de uma história literária, são sempre itens interpretados e avaliados, e não fatos dados objetivamente”<sup>82</sup>.

Os historiadores literários não tratam de matérias objetivas ou de acontecimentos históricos, nem devem reivindicar completude e universalidade; mas procurar construir uma história multifacetada e explícita quanto aos seus propósitos, interesses e necessidades. O aspecto mais complexo da escrita de histórias da literatura, segundo Schmidt, é a produção de relações, conexões e transições, isto é, a concatenação dos dados em unidades coerentes, por serem esses conectores escolhidos em função da hipótese que norteia a elaboração da história literária.

É com base nessas complexidades que Schmidt (1996) afirma ser a história da literatura uma construção do historiador. O teórico demonstra quão apto é o observador para equacionar dados e relações, de modo a criar uma estrutura coerente e capaz de responder, adequadamente, tanto as suas questões como as que o público de sua época exige. A ordenação e seleção “estética” dependem, exclusivamente, dos interesses, pressupostos, valores e competência do autor. Portanto, “coerência, unidade, verdade, sentido histórico, etc. fazem parte do modelo de história de quem a escreve e não são traços

---

<sup>81</sup> SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. p. 103.

<sup>82</sup> SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. p. 104.

inerentes à 'própria história'"<sup>83</sup>. Para atingir seus objetivos, o tipo de representação usada pelo escritor é fundamental: colagem, montagem, narração ou técnicas literárias de modo a tornar seu texto mais interessante ao seu leitor.

A escrita da história não se ajunta de fora ao conhecimento histórico, mas dele é solidário. O historiador, ao organizar seu texto, opera com regras determinadas por uma comunidade científica, mas também pelas experiências de leituras artísticas. Paul Ricoeur admite: "a história imita em sua escrita os tipos de armação da intriga herdada da tradição literária"<sup>84</sup>. Em *Tempo e narrativa* chega a entrecruzar o discurso histórico e o discurso ficcional para demonstrar a ficcionalização da história e o efeito de real na ficção. Sua teoria da leitura possibilita um espaço comum para os intercâmbios entre história e ficção, pois defende que "não somos menos leitores de história do que de romance. No ato de leitura passa da divergência para a convergência porque a ficcionalização não enfraquece a história, mas contribui para a sua realização"<sup>85</sup>. O pacto de leitura institui a relação cúmplice entre a voz narrativa e o leitor implicado. Em virtude desse pacto, o leitor suspende a desconfiança.

David Perkins, em seu ensaio *História da literatura e narração* (1999), tal como Schmidt, especifica os fatores envolvidos na produção de algumas histórias da literatura, sem deixar de fora o leitor, visto que, como qualquer texto, é para ele que o historiador escreve. Segundo Perkins, uma história da literatura costuma seguir os critérios essenciais da narrativa porque descreve "a transição através do tempo, de um estado de coisas a outro diferente, e um narrador é quem conta essa mudança"<sup>86</sup>.

Perkins define algumas etapas básicas para a elaboração de uma história da literatura, tendo como referente os modelos propostos por Hayden White e Paul Ricoeur. O primeiro passo seria a criação de uma

---

<sup>83</sup> SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. p. 103.

<sup>84</sup> RICOEUR. Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papyrus, 1997.

<sup>85</sup> RICOEUR. Paul. *Tempo e narrativa*. p. 323.

<sup>86</sup> PERKINS, David. *História da literatura e narração*. p. 1.



crônica listando em ordem cronológica as obras e outros eventos que serão incluídos no intervalo de tempo abordado. Na segunda fase, o historiador deve escolher um herói ou assunto evidente, cujo destino será seguido. O terceiro passo é encaixar sua história em um enredo relacionado a um arquétipo já familiar ao leitor, seja uma história de vitória, derrota, reconciliação, ou qualquer outra forma facilmente reconhecível, já que isso facilita manter o interesse do leitor.

Nesse sentido, as histórias literárias apresentam um herói, como toda a narrativa tradicional, com a diferença de que o herói no discurso histórico corresponde a uma entidade, a um gênero, a uma característica nacional, enfim, um indivíduo social ou um assunto ideal que se preste a ser narrada a sua alteração no decorrer do tempo.

Outra diferença apontada por Perkins, entre as narrativas ficcionais e as histórias narrativas da literatura, é que naquelas os começos e os fins estão diretamente ligados com o enredo, na medida em que sua integração é apreciada como elementos de uma obra de arte. No discurso histórico, pelo seu caráter científico, o historiador não admite que o início e o término sejam artificiais, pois isso colocaria a credibilidade da representação do passado em dúvida<sup>87</sup>. Os historiadores literários não costumam determinar os começos de suas histórias em relação a meios e fins, mas a escolha tem “um extraordinário impacto sobre o modo como se apresenta o passado literário”<sup>88</sup>.

O início geralmente é descrito em um breve resumo antes do começo da história a ser contada. Os eventos subsequentes ao momento inaugural, entretanto, são narrados em toda sua extensão e variedade. Perkins explica que uma fase de relativa síntese precede o período que é o assunto do livro<sup>89</sup>. Os fechos das histórias também são feitos por motivos narrativos, pois é comum o historiador literário perceber que seu “herói” sofre uma série de transformações e não tem

---

<sup>87</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 9.

<sup>88</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 10.

<sup>89</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 10.

clareza sobre exatamente quando, ou se, sua história terminou.

David Perkins entende que a não fixação na circunstância final torna a estrutura narrativa no discurso histórico menos coesa do que na ficção. O excesso de comentários, uma vez que a crítica faz parte desse tipo de alocução, também contribui para interromper e retardar a fluidez do texto. Para Perkins, a função da narrativa em história da literatura é a de explanação, devendo comunicar não só o que acontece no destino do protagonista, mas, sobretudo, o porquê. Essa explanação deve ser capaz de se defender das explicações rivais que habitam a mente do historiador ou mesmo nos escritos de outros historiadores, motivo pelo qual a narrativa deve ser fechada. O caráter de cientificidade limita a leitura tornando-a desinteressante, o que leva Perkins a propor uma história da literatura conceitual

já que essa forma narrativa organiza e interliga eventos de uma maneira especialmente forte, uma vez que exibe a inter-relação de eventos como relações lógicas de ideias (...) Dessa forma, unifica o texto sob um conceito e também integra o longo período de tempo que examina<sup>90</sup>.

A concepção de Perkins permite ao leitor procurar entender o conceito indicado pelo historiador no momento de sua escrita. Nesse aspecto, aproxima-se das sugestões de Siegfried Schmidt porque observa a história literária como uma construção na qual a ordem estética depende exclusivamente dos interesses, pressupostos, valores e competência do historiador. Do mesmo modo que, para Schmidt, “coerência, unidade, verdade, sentido histórico, fazem parte do modelo de história do observador e não são traços inerentes à ‘própria história’<sup>91</sup>, Perkins destaca na escrita histórica a função desempenhada pelos desejos do historiador, pois eles atuam diretamente na produção de uma história da literatura. O narrador organiza os “eventos” a partir de uma atitude veementemente partidária: “desejos conscientes e inconscientes têm seu papel na história narrativa da literatura. É óbvio demais, segundo Perkins, mencionar que “nossas emoções encontram

---

<sup>90</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 26-27.

<sup>91</sup> SCHMIDT, Siegfried. Sobre a escrita de história da literatura. p. 104.

satisfação ao escrever (e ler) uma história da literatura. A questão é até que ponto as emoções dão forma ao enredo de sua narrativa”<sup>92</sup>. O crítico não defende a retomada da busca estéril pela objetividade, mas sugere ao historiador ter plena consciência de seu partidarismo e utilizá-lo para construir uma história conceitual.

Em relação ao leitor, Perkins adverte que é necessário suspeitar da descrição imposta ao passado porque a função explanatória da narrativa serve de argumentação para revelar o desejo do historiador que quer persuadir a si mesmo e a nós da credibilidade de seu discurso. Qualquer enredo conferido aos eventos, o simples modo como são organizados pode demonstrar as intenções e desejos do narrador. Isso não quer dizer que as representações sejam falsas porque “as satisfações emocionais obtidas de uma história narrativa não têm nenhuma relação como os critérios através dos quais avaliamos sua verdade”<sup>93</sup>. Perkins explica que “para muitos leitores, parecerá mais apropriado que um historiador da literatura seja fortemente partidário porque, dessa forma, revela a perspectiva dos escritores que são seu assunto”<sup>94</sup>.

Schmidt alerta que, no estudo empírico da literatura, os critérios para a aceitação ou rejeição de uma história da literatura não são “objetividade” ou “verdade”, mas “plausibilidade”, “aceitabilidade” ou “interesse”<sup>95</sup>. A ciência da literatura empírica construtivista sugere uma história da literatura sistêmica na qual a atribuição do predicado “estético” não depende do objeto, mas do sujeito, que, durante a história de socialização, vem desenvolvendo esquemas perceptíveis capazes de distinguir entre arte e não arte.

Paul Ricoeur também reconhece que o historiador por estar ávido em comunicar sua visão procura direcionar seus leitores; por isso, propõe em contrapartida, um leitor combativo em que “a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de

---

<sup>92</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 4.

<sup>93</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 9.

<sup>94</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 5.

<sup>95</sup> SCHMIDT, Siegfried. Sobre a escrita de história da literatura. p. 104.

confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo”<sup>96</sup>. O francês sugere uma “retórica da leitura”, na qual o discurso do leitor acrescenta, complementa o discurso do historiador. Essa atitude somente é possível se a noção de sistema estiver em jogo. Heidrun Olinto (1996), aconselha substituir a pergunta comum “o que é literatura?” por outras como: o que é considerado literário, quando, em que circunstâncias, por quem e por quê? Essa mudança de questão exclui as teorias formalistas imanentes e introduz teorias pragmáticas que poderão, embora de modos distintos, compreender o fenômeno literário como um sistema social específico caracterizado por complexas relações comunicacionais e contextuais<sup>97</sup>.

A ciência, como um sistema de ação social, possui uma estrutura que depende da institucionalização de determinadas disciplinas, na medida em que são as disciplinas as responsáveis por elencar critérios e convenções de cientificidade e apontar a diferenciação interior/exterior. Nessa ótica, a ciência possui a função de propor e aplicar estratégias para solucionar problemas que ultrapassem o saber cotidiano comum, e assim, atinja determinados objetivos práticos. Essa atitude possibilita entender o que Le Goff (2003) explica como “a dualidade de história como história-realidade e história-estudo desta realidade”<sup>98</sup>.

O sistema ciência, assim como os outros sistemas sociais, inexistem do ponto de vista ontológico, enquanto realidade social concreta. Schmidt utiliza a noção de sistema para pensar o sistema literário, ou seja, como uma categoria do observador, como um construto teórico. A *Apresentação da poesia brasileira*, fruto da memória de Manuel Bandeira quando analisada sob aportes da ciência da literatura empírica construtivista, “não pressupõe a ideia enfática da individualidade, nem acaba necessariamente em uma história idealista de heróis”<sup>99</sup>. Para Schmidt (1996), o sujeito – e sua memória – depende, intrinsecamente, da sociedade à qual pertence. Isso ocorre porque a memória é

---

<sup>96</sup> RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. p. 282.

<sup>97</sup> OLINTO, Heidrun. *Interesses e paixões*. p. 18-19.

<sup>98</sup> LE GOFF. *História e memória*. p. 21.

<sup>99</sup> SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. p. 116.

compreendida como um fenômeno social e apresenta-se como forte instrumento no processo de construção de uma sociedade. Os quadros sociais da memória fazem com que a memória do sujeito não seja independente de seu grupo social, nem da forma como é narrada.

Schmidt distingue textos, enquanto configurações materiais, e ações literárias, enquanto resultados de processos de comunicação literária. Dessa maneira, o teórico alemão escapa de uma dupla armadilha: primeiro, de uma concepção puramente canônica de literatura, na qual a organização dos textos é pensada como obras originadas por uma “genialidade” única, singular, universal e atemporal, sendo esquecido que a literatura possui regras de produção, estilização, exclusão e circulação de seu próprio discurso; segundo, de uma percepção política na qual esta prática somente funciona em espaços consagrados como o Estado, os partidos políticos e os movimentos sociais para ampliar sua ação em outra instância, como a ciência.

*A Apresentação da poesia brasileira* é herdeira das histórias literárias escritas no Brasil no século XIX, quando os vários ramos da ciência estavam comprometidos com a busca de uma identidade nacional devido à influência do nacionalismo romântico. As obras literárias recebiam seu “sentido histórico” também em função desse viés patriótico. A história e a literatura estavam estreitamente vinculadas aos conflitos pelo poder. Contudo, ao retirar o monopólio da interpretação do leitor e a objetividade do historiador, a estética da recepção e a história-problema propostas, respectivamente, por Jauss e Furet, possibilitam averiguar o que está em jogo entre o tempo de produção e de recepção. A contribuição desses estudos trouxe outros aspectos que recuperaram o prestígio da ciência histórica. Passado e presente, hoje, dialogam não para averiguar o que ocorreu realmente, e sim, para problematizar e “revelar” a construção discursiva que estava a serviço de interesses alicerçados sob formas rígidas de identidades homogêneas, no caso da *Apresentação*, o de poesia e o de nação.

Bandeira, como leitor das histórias literárias científicas de cunho naturalista, participa da associação de mecanismos legitimadores. Trata

de narrar a história da poesia de modo evolutivo e progressivo da origem ao seu presente. Como foi anteriormente citado, coube à ciência da história da literatura, nos seus primórdios, estudar o “espírito” de um país, buscando descobrir em suas manifestações as características que os distinguia em relação a outros povos e aglutinar os membros da nação e as próprias produções literárias em torno desses elementos, utilizados para caracterizar, ou mesmo construir, o imaginário nacional.

A exigência de configurar um espírito nacional, segundo Candido (1981), faz parte da formação da literatura brasileira<sup>100</sup>. Com esse objetivo, foram criados parnasos e antologias de modo a reunir as produções que interessavam à construção de um modelo artístico nacional e que, ao mesmo tempo, serviria tanto como “espelho” da cultura artística quanto como modelo a ser imitado e reforçado. Maria Helena Rouanet (1991) identifica na crítica e nas histórias literárias a contribuição decisiva para a permanência da preocupação com a identidade nacional, na medida em que o caráter comprometido do escritor se torna critério de valor para sua inserção no cânone<sup>101</sup>.

Sob tal enfoque, os autores presentes na *Apresentação da poesia brasileira* (1965) ganham sentido pela moldura que Manuel Bandeira postula. O historiador, no modo como trata cada poeta, declara sua relevância e relaciona-o a unidades coerentes, as escolas literárias. Contudo, essas escolhas não são feitas apenas à luz de sua disposição individual, mas também dentro de um determinado sistema social em que a poesia cumpre funções distintas. A questão não são apenas os efeitos, mas as funções exercidas pela comunicação.

Gebhard Rusch acredita que uma história da literatura somente pode ser considerada plausível, convincente e relevante, no âmbito de modelos consensuais, com base em suposições vigentes sobre a história e a historiografia e em vistas de conceitos vigentes de

---

<sup>100</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

<sup>101</sup> ROUANET, Maria Helena. *Deitado em berço esplêndido*. São Paulo: Siciliano, 1991.

concepções de mundo, ideologia, ética, política etc.<sup>102</sup>. Em relação especificamente à recepção da *Apresentação da poesia brasileira*, é importante observar a mudança do contexto de teorias da literatura caracterizadas pela passagem da concepção substancialista para uma compreensão do discurso literário em uma perspectiva pragmática. As marcas específicas de leitura não se confundem mais com propriedades exclusivas do texto, mas apontam para a relação comunicacional com outros textos.

Michel de Certeau, ao apresentar os problemas da discursividade do relato histórico, assinala a importância da verificabilidade, a diferença entre o acontecimento e o fato e, sobretudo, a estratificação do discurso. Esse último é significativo porque se refere ao lugar da fala dos outros na constituição da voz do historiador. Certeau explica que as citações, as notas, enfim, a alteridade, ajusta-se à composição textual tanto no sentido de introduzir o efeito de real como no de produzir credibilidade. Para o francês “não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição de saber”<sup>103</sup>

Paul Ricoeur também reforça a comunicação do indivíduo com sua comunidade quando aproxima o tempo da narrativa ao tempo universal. Presente, passado e futuro formam uma estrutura mista e complexa na narrativa, por relacionar “ao rastro como marca deixada e atividades de interpretação ligadas ao caráter de significância do rastro como coisa presente que vale por uma coisa passada”<sup>104</sup>. É no fenômeno do rastro que culmina o caráter imaginário dos conectores que marcam a instauração do tempo histórico. Essa mediação imaginária é pressuposta pela estrutura mista do próprio rastro como efeito-signo. São as atividades de preservação, de seleção, de agrupamento, de consulta, que mediatizam e esquematizam o rastro, para transformá-lo na última pressuposição da reinscrição do tempo vivido (o tempo como um presente) no tempo puramente sucessivo (o tempo sem presente). Para Ricoeur, a interpretação desses sinais do passado/presente somente é

---

<sup>102</sup> RUSCH, Gebhard. Teoria da história, historiografia e diacronologia. p. 158.

<sup>103</sup> CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. p. 93-94.

<sup>104</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. p. 319-320.

possível quando afiguramos o contexto de vida, o ambiente social e cultural<sup>105</sup>.

Ao escrever sua história, o sujeito, consciente de sua construção, está filiado a um sistema que possui um modelo de ciência e de arte, e, por isso, seu produto é passível de comunicação. Olinto (2002) explica que

operações cognitivas e comunicativas são sincrônicas para um observador, sem que se possa, por isso, deduzir a existência de uma relação causal entre ambas, uma vez que a consciência e a comunicação trabalham de modo diferente e pertencem a esferas distintas; consciência, à esfera do indivíduo, e comunicação, à esfera social<sup>106</sup>.

A partir de uma mesma perspectiva, Schmidt (1996) e Olinto (1996) sugerem como solução para a leitura das escritas de histórias da literatura o reconhecimento explícito do princípio de construtividade e a identificação das motivações do historiador, pois são textos que têm função de cumprir necessidades sociais e precisam ser legitimados. Ambos também sugerem partir dos conceitos para entender o fenômeno literário como um sistema social que organiza processos literários cujos componentes são ações literárias na moldura de papéis que compreendem a produção, distribuição, recepção e pós-processamento de textos.

Schmidt (1996) defende que a vantagem dessa orientação está no fato de o referente crucial de uma teoria da literatura empírica ser o indivíduo socializado, o agente, cuja definição se dá de acordo com suas necessidades, competências, motivações e interesses. A mudança conceitual coincide com o abandono da ideia de um efeito, de um objeto no ato comunicativo subjetivamente perseguido, para fazer convergir a atenção nas consequências averiguáveis da ação de processos cognitivos individuais sobre a sociedade ou sobre seus subsistemas que no conjunto a compõem.

Na concepção de “sistema” proposto por Schmidt, os indivíduos produzem em conjunto esferas de consenso criadas pela integração de

---

<sup>105</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. p. 320.

<sup>106</sup> OLINTO, Heidrun. Teorias sistêmicas e estudos de literatura.



estruturas. Nesse modelo, a comunicação é vista como resultado da interação das ações individuais que estabelecem relação com observadores de outros sistemas, supondo, assim, que estes também sejam observadores, ou seja, a interação antecede a comunicação. O homem cria o mundo ao viver e agir nele. Schmidt afirma ser possível, através da socialização, treinar, confirmar e corrigir permanentemente as regras e estratégias de construção de sentido, significação e realidade, e também as normas de orientação e produção de identidades que configuram as ações do sujeito.

Paul Ricoeur relaciona a teoria do leitor à comunicação proposta pelo construtivismo ao convergir os estudos de Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. O filósofo explica que Iser procurou o efeito produzido sobre o leitor individual e sua resposta no processo de leitura e Jauss a resposta do público no nível de suas expectativas coletivas. Entretanto, pelo processo individual de leitura o texto revela sua estrutura de apelo, em contrapartida, o leitor torna-se competente quando participa das expectativas sedimentadas no público<sup>107</sup>.

Para o construtivismo o leitor insere-se numa comunidade, pois sua ação constrói no presente uma sucessão paralela de interações orientacionais internas ao sujeito, facultadas pela socialização verbal. Essa concepção de comunicação explica a importância da aplicabilidade do conhecimento no social. Bandeira seleciona uma memória coletiva e relata a história da poesia brasileira na qual constitui um conceito de poesia e de nação que corresponde a desafios de sua época.

Discutir sobre a linguagem, o tempo, a memória e a história é demarcar, no presente, “a evolução” dos estudos que separam consciência de comunicação. Se as pesquisas demonstram que o saber não é um repertório de dados dos conteúdos cognitivos sedimentados na memória, a ciência empírica proposta por Schmidt advoga que através do saber é possível realizar cognições adequadas para entender a separação entre consciência e comunicação, sem, com isso, negar o fato de que o saber é potencialidade da consciência. Minha leitura da

---

<sup>107</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. p. 287.

*Apresentação da poesia brasileira* não parte apenas da recepção de uma obra individual, mas de um problema atual estabelecido no âmbito social da ciência da história: a crise do conceito de identidades tanto no âmbito individual (trabalhado no mestrado) quanto no âmbito da sociedade (tese).

### 3 FONTES PARA A ESCRITA DA HISTÓRIA DA LITERATURA

#### 3.1 Conceito de fontes

Na medida em que a *Apresentação da poesia brasileira* não possui um prefácio no qual o historiador relata quais critérios utilizou para a seleção de seu cânone, algo comum à maioria das histórias literárias<sup>108</sup>, cabe ao leitor dessa obra desvelar as bases conceituais de que Bandeira se valeu para escrevê-la. Nesse sentido, as fontes podem contribuir muito para esse esclarecimento.

Na introdução do livro *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura* (2004)<sup>109</sup>, as autoras questionam onde começa e onde termina a obra literária na medida em que ela é a matéria na qual se debruça tanto a teoria quanto a história da literatura. Se a produção de qualquer texto resulta da organização das vivências e das leituras anteriores, as ciências que tratam do fato literário não levam isso em consideração. A teoria, porque privilegia o produto final esquecendo assim o processo de criação, e a história, por abandonar sua natureza e não percorrer o caminho de volta que a levaria às suas origens e repercussões<sup>110</sup>. As autoras propõem o estudo das fontes como solução para esse impasse.

---

<sup>108</sup> As histórias literárias de Sílvio Romero, José Veríssimo, Antonio Candido, Massaud Moisés e Afrânio Coutinho são alguns exemplos em que os prefácios servem para seus autores explicitarem seus critérios.

<sup>109</sup> ZILBERMAN, Regina et alii. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

<sup>110</sup> ZILBERMAN, Regina et al. *As pedras e o arco*. p. 15.

Zilberman (2004) explica que fonte pode ser qualquer material utilizado pelo artista para produzir sua obra, entre eles os escritos próprios ou alheios, a tradição nacional ou estrangeira, cabendo ao historiador eleger aqueles que ele reconhece, bem como conferir-lhe um arranjo e um sentido <sup>111</sup>. Tratar das fontes na criação artística é remeter à consciência da produção, mas também àquilo que eu recupero como leitor, ou seja a intertextualidade<sup>112</sup>.

No âmbito desta tese, é importante a noção de “rastros”. Moreira (2004) explica, a partir de Michel Certeau e Paul Ricoeur, que “rastros” em história da literatura

são as fontes documentais, entendidas como todos os vestígios deixados por historiadores, críticos e escritores, que podem se materializar na forma de rascunhos, manuscritos, artigos de natureza crítica publicados em jornais e em revistas, paratextos (prefácio, posfácios, introduções, advertências, notas), com características de material primário, isto é, ainda não reinterpretado por outros.<sup>113</sup>

Manuel Bandeira, para escrever a *Apresentação da poesia brasileira*, valeu-se das mais diferentes fontes: além de sua produção como antologista e historiador e a leitura das obras dos próprios poetas, o autor acrescenta o depoimento dos escritores; bem como o olhar de críticos e historiadores que trataram dos assuntos, dos autores e das escolas as quais historia. Em decorrência disso, esse texto, enquanto discurso, recupera, além da história de seus produtos, outras obras, também seus processos e recepções. Isso ocorre porque ao historiar um gênero específico, a poesia, as fontes que tratam das instituições, das revistas, das críticas e dos poetas são mencionadas. Bandeira dialoga não apenas com textos poéticos, mas com artigos, prólogos, manuscritos, manifestos, livros históricos, histórias literárias, biografias,

---

<sup>111</sup> ZILBERMAN, Regina. Minha Theoria das edições humanas: Memórias póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis. In: ZILBERMAN, Regina et alii. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

<sup>112</sup> Ver: ROSA, Nicolas. *El arte del olvido*. 1990.

<sup>113</sup> MOREIRA. Na rede do tempo: história da literatura e fontes primárias – a contribuição de Joaquim Norberto. In: ZILBERMAN et alii. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

além do relato da experiência e do convívio nos diferentes espaços que ocupou no sistema literário. Por outro lado, a própria *Apresentação da poesia brasileira* submete-se ao processo histórico, revelando suas modificações com o passar do tempo, na medida em que a atividade de crítico e antologista de Manuel Bandeira é anterior a 1946, ano da primeira edição do compêndio.

Tendo em vista o conceito de fonte como fragmentos ou indícios passíveis de serem recuperadas pelo historiador, procurarei recuperar o elenco das fontes utilizadas por Manuel Bandeira para historiar a poesia brasileira. Através de sua produção é possível averiguar a ampliação do seu discurso que redundará na *Apresentação* (1965).

Bandeira vale-se de quatro tipos de fontes: seus próprios textos, a leitura das obras dos poetas, os livros de historiadores e historiadores literários, e, por último, juízos de críticos nacionais e estrangeiros sobre a poesia brasileira, que estão presentes na forma de prefácios, manuscritos e artigos, ou seja, rastros possíveis de serem recuperados.

### 3.2 Fontes próprias

As antologias, as histórias e os textos críticos de Manuel Bandeira servem de fonte para sua produção. Em sua autobiografia, *Itinerário de Pasárgada*, o historiador explica que se envolveu na organização de antologias poéticas por força e vontade do ministro Gustavo Capanema<sup>114</sup>. Em 1936, "o grande ministro" solicitou que ele resumisse em cinco antologias a melhor poesia do Brasil. Esses livros seriam divididos em: ante-românticos, românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas. Bandeira aceita ocupar-se dos românticos (o Romantismo celebrava seu centenário) e dos parnasianos. Declinou, entretanto, do estudo da poesia colonial, a qual declara estar muito melhor nas mãos de Sérgio Buarque de Holanda, e do Simbolismo, para o qual sugere o

---

<sup>114</sup> Gustavo Capanema Filho (1900-1985), mineiro de Pitangui, construiu uma sólida carreira política que teve início em 1927, como vereador de sua cidade natal, passando por vários cargos públicos até chegar a Ministro da Educação e Saúde do governo de Getúlio Vargas. No âmbito cultural, relacionou-se com Manuel Bandeira e com vários outros artistas como Mário de Andrade, Cândido Portinari, Heitor Vila-Lobos, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes. Carlos Drummond de Andrade chegou a ser chefe de gabinete em seu ministério.

nome de Andrade Muricy. Em relação ao Modernismo, conclui: "o modernismo era cumbuca onde eu, macaco velho, não me atrevia a meter, já não digo a mão, mas sequer a primeira falange do dedo mindinho"<sup>115</sup>.

Com exceção do período anterior ao Romantismo, em que a proposta seria chamar-se anterromântico, Bandeira segue a ideia do ministro Capanema para classificar os autores e obras em unidades maiores na *Apresentação da poesia brasileira*. O historiador identifica os estilos na parte superior das páginas, nomeando, assim, tanto o ensaio quanto a antologia.

Os responsáveis pela sua incursão em escritas históricas também são apresentados em *Itinerário de Pasárgada* (1984):

fui aceitando tarefas em outros campos. Em 1938, Rodrigo M. F. de Andrade, como diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, me convenceu a escrever um *Guia de Ouro Preto*; Afrânio Peixoto, diretor de uma coleção na Editora Nacional, me levou a preparar uma edição crítica e comentada da obra poética de *Gonçalves Dias* (1944); os meus alunos do Pedro II umas *Noções de história das literaturas*; os da Faculdade de Filosofia uma *Literatura hispano-americana* (1944)<sup>116</sup>

A edição da *Apresentação da poesia brasileira*, de 1965, tem como fonte essa produção anterior do crítico e historiador. Os textos, muitas vezes, são reformatados, alterados ou acrescentados de informações, mas em grande medida se repetem. Essa é uma característica comum na obra de Manuel Bandeira, qual seja, o processo constante de construção da memória<sup>117</sup>. No âmbito da história, mesmo a primeira edição, de 1946, possui uma similaridade com o período que compreende os inícios até o Simbolismo da poesia brasileira, relatada nas *Noções de história das literaturas*, de 1940<sup>118</sup>.

---

<sup>115</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 107.

<sup>116</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 107-108.

<sup>117</sup> Em sua poesia, o tema da infância é constantemente retomado e modificado. Há exemplo de versos que aparecem em mais de um poema cujo sentido é transformado de um texto para outro, como em "Antologia", peça composta de versos de vários outros poemas.

<sup>118</sup> Esse é o primeiro livro de Manuel Bandeira sobre história literária. Poucas foram as modificações desta obra para a *Apresentação da poesia brasileira* (1965), no que tange ao período que vai de Anchieta ao que antecede o Modernismo. Nesse sentido, *Noções* é fonte fundamental para compreender a poesia até o século XIX, pois as raras modificações, do texto de 1965, assinalam uma mudança na recepção

Ocorre que, nessa obra, Bandeira historia outros gêneros e, após “O movimento simbolista”, encerra com “Correntes modernas” em que se limita a narrar a história do Modernismo brasileiro e enumerar um conjunto de poetas sem dar ênfase a nenhum, o que não acontece na primeira edição da *Apresentação*, em que os poetas modernistas são citados com suas respectivas biografias e bibliografias. Nesse sentido, é possível entender que o autor utilizou como fonte o texto de 1940, para o período que compreende do século XVI ao XIX, ampliando, no de 1946, as novas informações e acrescentando a apresentação dos poetas modernistas. Dessa forma, o período que compreende de 1936, ano em que Capanema solicitou as cinco antologias, até 1965, última publicação da *Apresentação*, expõe um movimento de expansão e de contínua revisão da memória de Bandeira sobre a poesia brasileira.

Em *Noções de história das literaturas*, seu primeiro trabalho historiográfico, propõe o critério cronológico para os três primeiros séculos relativos à época colonial, revelando uma dificuldade em estabelecer classificações periodológicas mais exatas. David Perkins explica que a classificação é fundamental para a disciplina da história da literatura, pois mapeia o mundo cultural<sup>119</sup>. A sugestão de Capanema para chamar o período anterior ao Romantismo de anterromântico demonstra que em 1936 ainda não havia um consenso sobre a taxonomia anterior à independência<sup>120</sup>.

Já para a época nacional, que inicia em 1836, com o *Ensaio sobre a história da literatura no Brasil*, Bandeira usa o critério estilístico, pois

---

do historiador. Isso fica evidente na apresentação de Anchieta e de Bento Teixeira como será demonstrado no capítulo 4.

<sup>119</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 30.

<sup>120</sup> O critério cronológico para o período anterior à independência tinha sido utilizado por Joaquim Norberto em seu *Bosquejo da história da poesia brasileira* (1841), Santiago Nunes Ribeiro em *Da nacionalidade da literatura brasileira* (1843), Ferdinand Wolf em *Histoire de la littérature bresilienne* (1863) e Fernandes Pinheiro em *Resumo da história literária* (1872). Sílvio Romero preferiu nomear de “Período de formação” e de “Desenvolvimento autonômico”. Ronald Carvalho de “Período de formação” e “Período de transformação” e Arthur Motta de “Época de formação”, “Época de transformação” e “Época de expansão autonômica”. José Veríssimo e Nelson Werneck Sodré classificaram, respectivamente, de “Período colonial” e “Literatura colonial”.

divide em Romantismo, Realismo, Simbolismo e Correntes modernas. As duas primeiras escolas são ainda subdivididas em gêneros: poesia; prosa; teatro; historiadores, críticos e jornalistas; a oratória. Machado de Assis recebe um capítulo específico e serve como marco entre os românticos e os realistas. O movimento simbolista não apresenta subdivisões e, tampouco, as correntes modernas.

David Perkins explica que quando há uma multiplicidade de objetos, esses devem ser convertidos em um número menor de unidades para que sejam caracterizados, ordenados e inter-relacionados<sup>121</sup>. Em *Noções*<sup>122</sup>, os românticos escreveram em prosa e em verso, os parnasianos são representantes da poesia entre os realistas, enquanto, dos simbolistas em diante, Bandeira somente tratará de poetas. Na *Apresentação*, como trabalha apenas com um gênero, a classificação se restringe aos estilos literários advindos da Europa.

Embora possua semelhanças, pois Bandeira reutiliza, em 1946, o texto de 1940, há referências que não constam na *Apresentação*. Um exemplo é quando trata de Tomás Antônio Gonzaga. O historiador em *Noções* apresenta uma nota de rodapé em que esclarece: “no número de abril de 1940 da *Revista do Brasil* publicamos um estudo comparativo das Cartas e das obras de Gonzaga e Cláudio Manuel, cujas conclusões são favoráveis à autoria do primeiro”<sup>123</sup>. Na *Apresentação* essa nota é retirada, sendo possível averiguar, apenas pela leitura, a opinião a favor de Gonzaga. No artigo intitulado *Autoria das “Cartas chilenas”*, os argumentos são mais desenvolvidos, mas os críticos citados são os mesmos que aparecem no compêndio de 1946. Nesse caso, Bandeira utilizou o artigo para tratar do poeta em *Noções* e reutilizou-o para a *Apresentação*. Essa atitude demonstra o modo como Manuel Bandeira foi construindo a sua história da poesia brasileira<sup>124</sup>.

Na *Apresentação da poesia brasileira*, os românticos, os

---

<sup>121</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 30.

<sup>122</sup> A partir desse momento o livro será identificado apenas por *Noções*.

<sup>123</sup> BANDEIRA. *Noções de história das literaturas*. p. 285.

<sup>124</sup> Por esse motivo, embora o objeto desta tese seja o texto de 1965, o conjunto de sua produção como historiador e antologista entrará como fonte.



parnasianos e os simbolistas têm, como fonte, além das *Noções de história das literaturas* (1940), outros textos do autor: *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (1937), *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* (1938), *Poesias, de Alphonsus de Guimarães* (1938), *Obras-primas da lírica brasileira* (1943) e *Obras poéticas de Gonçalves Dias* (1944). Por outro lado, *A apresentação da poesia brasileira*, de 1946, serve de fonte para *Gonçalves Dias* (1952), *Antologia de Gonçalves Dias* (1958), *Poesia e vida de Gonçalves Dias* (1962) e *Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Castro Alves* (biografias) (1963).

À edição de 1965 incorpora esses textos anteriores, aos quais acrescenta ainda a *Rimas de José Albano* (1948) e *Antologia dos poetas bissextos contemporâneos* (1946) livros que Bandeira organizou e apresentou. O livro *Poesia do Brasil* (1963) conta com a colaboração de José Guilherme Merquior para a fase moderna. Nessa obra, Bandeira seleciona e estuda a poesia brasileira, retomando e ampliando as mesmas informações presentes nas edições anteriores da *Apresentação*.

Sua produção como antologista serve também de fonte para a segunda parte da *Apresentação*. Na antologia, os poemas de Gonçalves Dias, por exemplo, foram retirados das *Obras Poéticas de Gonçalves Dias* (1944), enquanto “Adormecida”, de Castro Alves, foi recolhido da *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (1942).

A produção crítica e historiográfica de Bandeira corresponde, dessa forma, a um processo de elaboração que se inicia em 1940 e vai até 1965, três anos antes de sua morte. Assim, a última publicação em vida da *Apresentação* sinaliza a construção da memória do observador Manuel Bandeira sobre o sistema o qual historia e do qual participa.

### 3.3 Fontes de leituras primárias

A leitura das obras dos poetas também serviu de fontes para a *Apresentação da poesia brasileira*. Dessa forma, somam-se, à produção historiográfica e crítica de Manuel Bandeira, suas leituras. Há,

entretanto, dois tipos: uma primária, em que Bandeira lê diretamente os poetas brasileiros, e outra secundária, em que trata dos poetas estrangeiros que influenciaram a produção da poesia nacional. As fontes primárias usadas por Manuel Bandeira estão mais evidenciadas na antologia, pois o compilador, ao citar os poemas, assinala, na parte inferior, entre parênteses, o nome do livro, a editora e o ano de publicação da obra que lhe serviu de fonte.

Os poemas de Pedro Dantas e Pedro Nava são cópias dadas pelos respectivos autores ao próprio Bandeira, ou seja, não tinham sido publicados. O poema “Negro”, de Raul Bopp, foi retirado do suplemento literário “Autores e Livros” do jornal *A Manhã*, de 1º de agosto de 1943. Os poemas de Henriqueta Lisboa, Mario Quintana, Odylo Costa Filho, Ferreira Gullar, Augusto de Campos e Cassiano Ricardo somente aparecem na edição de 1965 e as fontes não são mencionadas. Na edição de 1954, o último poema a ser aludido é “O sonho da argila” retirado de *Narciso cego* (1952), de Thiago de Melo.

As obras citadas dos poetas anteriores ao Romantismo são: o gongórico Gregório de Matos, cujos poemas são provenientes das *Obras de Gregório de Matos I Sacra* (1929) e as *Obras de Gregório de Matos IV Satírica* (1930). Os poemas árcades foram resgatados dos livros dos próprios poetas: Basílio da Gama com o *Uruguai* (1941), as *Obras poéticas de Cláudio Manuel da Costa* (1903), as *Obras completas* de Tomás Antônio Gonzaga (1942).

Os textos românticos vieram das *Obras completas de Álvares de Azevedo* (1942), *Obras poéticas de Gonçalves Dias* (1944), *Obras de Casimiro de Abreu* (1940), *Obras completas de Castro Alves* (1938). Os poemas de Junqueira Freire são transcritos da terceira edição de *Inspirações do Claustro* e da terceira edição das *Contradições poéticas*.

Os parnasianos tiveram como fontes: *Vozes da América* (1876) e *Cantos e fantasias* (1865), de Fagundes Varela; *Íntimas e aspásias* (1935) e *Imortalidades* (1942), de Luís Delfino; *Poesias completas* (1902), de Machado de Assis; *Sonetos e rimas* (1886), de Luís Guimarães; *Poesias* (1912), de Alberto de Oliveira; *Versos* (1902), de

João Ribeiro; da segunda edição de *Poesias* (1906) de Raimundo Correia; *Poesias* (1916) e *Tarde* (1919), de Olavo Bilac; *Poemas e canções* (1944), de Vicente Carvalho; e *Rimas*, de José Albano (1948).

Para os simbolistas, foram utilizadas as *Obras poéticas* (1945), de Cruz e Sousa; *Poesias* (1939), de Alphonsus Guimarães; e *Eu e outras poesias* (1945), de Augusto dos Anjos.

Em relação à leitura das fontes primárias, o maior volume está nos contemporâneos de Manuel Bandeira. O historiador faz referência a *Meu* (1925) e *Raça* (1925), de Guilherme de Almeida; *Poesias* (1941), de Mário de Andrade; *Toda a América* (1926), *Jogos pueris* (1926), *Epigramas irônicos e sentimentais* (1922), de Ronald Carvalho; *Cana caiana* (1939), de Ascenso Ferreira; *Dia longo* (1945) e *Cancioneiro do ausente* (1943), de Ribeira Couto; *Cobra Norato* (1937) de Raul Bopp; *Obra poética* (1950) e *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima; *Poemas* (1948), de Joaquim Cardoso; *Poemas* (1930) e *A poesia em pânico* (1938), de Murilo Mendes; *Poesias* (1942), de Carlos Drummond de Andrade; *Canto da hora amarga* (1936), de Emilio Moura; *Vaga música* (1942) e *Viagem* (1939), de Cecília Meireles; *Poesias* (1948), de Dante Milano; *Duas orações* (1928) e *Poemas de Bilu* (1929), de Augusto Meyer; *Navio perdido* (1927), *Canto da noite* (1934) e *Estrela solitária* (1940), de Augusto Frederico Schmidt; *Poemas, sonetos e baladas* (1946) e *Cinco elegias* (1943), de Vinícius de Moraes; *Poesias* (1947), de Alphonsus de Guimarães Filho; *Mundo submerso* (1944), de Bueno de Rivera; *Girassol do outono* (1952), de Domingos Carvalho da Silva; *Psicologia da composição* (1947) e *O Cão sem plumas* (1950), de João Cabral de Melo Neto; *Ode ao crepúsculo* (1948), de Ledo Ivo; *Elegia diurna* (1947), de José Paulo Moreira da Fonseca; e *A palavra escrita* (1951), de Paulo Mendes Campos.

Quanto às fontes secundárias é possível observar que elas ficam mais evidentes no ensaio crítico, quando Bandeira se refere aos poetas da tradição ocidental como os portugueses, os espanhóis, os italianos, os franceses, os alemães, os ingleses que, em momentos distintos, influenciaram nossa poesia. Bento Teixeira, por exemplo, produz

*Prosopopéia* nos moldes do poeta português Camões; Gregório de Matos é acusado de plagiar os espanhóis Gôngora e Quevedo, e sua poesia é comparada à do peruano Juan de Caviedes. Os árcades são comparados a Bocage e Anastásio da Cunha, poetas portugueses, pelo fato de ser possível perceber, nos brasileiros, prenúncios do Romantismo. Petrarca serve de fonte para *O Uruguai*, e Camões, para o *Caramuru*.

A primeira geração romântica sofre a influência de Chateaubriand e Lamartine; a segunda geração, de Lord Byron e Musset, e a terceira, de Vitor Hugo e Quinet. As fontes de Gonçalves Dias são as mais abundantes. Advêm de suas vivências pessoais e das leituras de Goethe, Chateaubriand, Cooper, Schiller e dos medievalistas portugueses da revista *Trovador*.

Os parnasianos foram influenciados pelos franceses, porém são mencionadas as obras *Visão dos tempos*, *Tempestades sonoras* e *Odes modernas*, dos portugueses Teófilo Braga e Antero de Quental, porque suas publicações marcaram o início do movimento na Europa. Olavo Bilac é o parnasiano cujas fontes estrangeiras são mais numerosas: Leconte Lisle, Heredia, Gautier, Banville, Maeterlinck. Raimundo Correia, por sua vez, a mais diversa: além de Gautier; Victor Hugo, François Copée, Zorilla e Baudelaire. O simbolistas são leitores de Baudelaire, Apollinaire, Verlaine, Heine, Maeterlinck, Samain, Francis Jammes e Antonio Nobre.

Ao citar as influências de autores estrangeiros na construção da poesia brasileira, o historiador demonstra que a construção de uma literatura nacional não se realiza sob o influxo de uma única cultura. A abertura de canais para outras culturas fornece subsídios para a constituição de uma literatura peculiar. Esse pensamento estende-se para os poetas, pois a “inspiração” é resultante de vivências e de leituras que são re-elaboradas. Isso fica evidente porque, apesar de não fazer referência a quase nenhum autor estrangeiro que tenha influenciado os poetas modernistas, Bandeira acredita que os autores do passado são fundamentais para a produção dos seus

contemporâneos<sup>125</sup>, como é o caso dos simbolistas Samain e Francis Jammes, que influenciaram os poetas da revista *Festa*.

Na *Apresentação*, todavia, é minimizada a contribuição estrangeira para os modernistas. Ronald Carvalho, por exemplo, apesar de mencionada sua ligação com a revista *Orfeu*, o historiador defende que o poeta não revela nenhum contato com os portugueses Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa; por outro lado, o encontro com o músico Villa-Lobos, com o pintor Di Cavalcanti, com os escritores Ribeira Couto, Oswald Andrade e Mário de Andrade, todos brasileiros, teve influência decisiva em sua obra. Aliás, os dois últimos, considerados fundamentais para o movimento, marcaram a produção de Sérgio Milliet. Nesse sentido, os poetas modernistas são apresentados como influenciados por suas viagens e vivências, e não por leituras de autores estrangeiros. Outro aspecto interessante é o diálogo da poesia modernista com outras formas de arte, como a música e a pintura.

### 3.4 Fontes de leituras secundárias

Se as fontes próprias comprovam a construção contínua da memória do historiador e as fontes primárias a importância do passado para o presente, as fontes secundárias ratificam o papel da tradição para a constituição da história. Ao escrever uma história literária, Perkins (1999) explica que em geral já existe um esquema de classificação, pois “se os historiadores literários pensam sobre essas classificações, seus pensamentos já foram conformados por elas”<sup>126</sup>. Bandeira cita no corpo do texto da *Apresentação* alguns historiadores e historiadores da literatura que o antecederam. Entretanto, é nas *Noções de história da literatura* (1940), na página final, que o historiador descreve quem lhe serviu de aporte para tratar das literaturas de cada país. Esses autores são fontes fundamentais que dialogam

---

<sup>125</sup> Em sua autobiografia confessa: “As influências literárias que fui recebendo são incontáveis. Foram sucessivas, não simultâneas. Me lembro de uma fase Musset, de uma fase Verhaeren... Villon... Eugênio de Castro... Lenau... Heine... Charles Guérin... Sully Prudhomme”. Ver: *Itinerário de Pasárgada*. p. 35.

<sup>126</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 43.

constantemente quando o pernambucano trata do passado da história poética brasileira.

Para a história da literatura brasileira, cita dezoito obras. Há aquelas que tratam da língua: *Lições de português*, de Sousa da Silveira; *A influência africana no português do Brasil*, de Renato Mendonça; as relacionadas à literatura: *Literatura brasileira, Evolução da literatura brasileira*, ambas de Sílvio Romero; *Compêndio de história da literatura brasileira*, de Romero com a colaboração de João Ribeiro; *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo; *Pequena história da literatura brasileira*, de Ronald Carvalho, e *Noções de história da literatura brasileira*, de Afrânio Peixoto; e as históricas: *O negro brasileiro*, de Artur Ramos, *Ensaio e estudos*, de Capistrano de Abreu, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, de Padre Serafim Leite, *Academia Brasileira dos Renascidos*, de Alberto Lamego e *História do Brasil*, de João Ribeiro. As obras mencionadas para tratar a literatura brasileira, nas *Noções*, serviram de fontes também para a *Apresentação*, como comprovam as referências feitas durante ensaio.

David Perkins explica que o material sobre o passado é sempre mais abundante do que aquele citado pelo historiador. As escolhas por determinados autores pode acusar o partidarismo por um grupo ou uma época<sup>127</sup>. Apesar da fartura de obras citadas, a preferência pelos textos de Capistrano de Abreu, Sílvio Romero e José Veríssimo fica evidente na parte interna do compêndio de 1940, e, conseqüentemente, no ensaio de 1965, uma vez que ambos os textos têm semelhanças. Bandeira utiliza constantemente suas opiniões para tratar dos diferentes poetas.

Nesse caso, o partidarismo de Bandeira é pelos historiadores naturalistas, o que pode ser constatado porque em *Noções*, quando aborda a prosa nos estilos romântico e realista, separa um subcapítulo para os historiadores, críticos e jornalistas. No Romantismo, o primeiro nome destacado é o de João Francisco Lisboa. Bandeira menciona os elogios de Sílvio Romero e José Veríssimo acerca do jornalista. O segundo a ser nomeado é Francisco Adolfo de Varnhagen, ao qual

---

<sup>127</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 3-5.

direciona a seguinte crítica: “Sem dúvida foi mau escritor, falho de imaginação e sensibilidade artística. Mas essas deficiências eram fartamente compensadas pela sua probidade, pelo seu extraordinário faro de erudito pesquisador” (p. 311). Bandeira cita, ainda, a opinião de Capistrano de Abreu, que considera a *História Geral do Brasil*, de Varnhagen, inferior à de Southey. Joaquim Caetano da Silva recebe um espaço menor, porém são utilizados os juízos de Capistrano, de Veríssimo e de Pedro II para qualificar o respeito que o historiador possuía.

Os nomes de José Inácio de Abreu e Lima e Joaquim Felício dos Santos recebem pouco destaque como historiadores. São lembrados, ainda, Hipólito José da Costa, Evaristo Ferreira da Veiga, Justiniano da Rocha, como jornalistas; e o político Bernardo Pereira de Vasconcelos, valorizado pelo seu nacionalismo: “Nenhum homem político foi mais atacado e caluniado do que Vasconcelos. A posteridade, porém, reconhece nele uma das três ou quatro maiores figuras da formação nacional” (p. 315).

É interessante perceber que Bandeira utiliza os juízos dos historiadores posteriores aos românticos para amparar sua apresentação destes. Já com os historiadores, críticos, jornalistas realistas, o próprio autor vai posicionar-se e o tratamento é outro. A preferência de Bandeira fica clara quando explica:

a geração que deu na poesia o movimento parnasiano e na prosa de ficção o naturalismo, produziu na historiografia e na crítica uma obra de renovação notável, fundada em uma compreensão mais larga dos fenômenos sociais e literários, numa análise minuciosa dos velhos cronistas, numa paciente revisão dos momentos da nossa história e da nossa literatura <sup>128</sup>.

O partidarismo pela história naturalista fica evidente também quando trata de Capistrano de Abreu, figura admirada por suas pesquisas sobre o século do descobrimento, o que não o impediu de estudar e meditar sobre o conjunto da nossa história, à luz da

---

<sup>128</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de histórias da literatura*. p. 325.



sociologia. São citados os nomes de seus vários estudos sobre a época colonial, são mencionados seus trabalhos sobre a evolução da história literária e sobre a língua e os costumes dos índios bacacairis e caxinauás. Segundo Bandeira, “ninguém houve como ele mais provido de senso histórico e erudição para escrever, depois de Southey e de Varnhagen, um quadro geral de nossa evolução como povo” (p. 325) Por fim, são apresentados, ainda, alguns nomes de estudiosos influenciados por Capistrano de Abreu, como Rodolfo Garcia, Paulo Prado e Eugênio de Quadros.

Joaquim Nabuco, Eduardo Prado, João Ribeiro, Barão de Rio Branco e Oliveira Lima, também historiadores, recebem um espaço mais restrito; apenas o primeiro menciona sua formação, o nome das principais obras e o estilo. Euclides da Cunha é apresentado como jornalista quando cobriu, na qualidade de repórter da *Folha de São Paulo*, a expedição de Canudos, cujo trabalho resultou no livro *Os sertões*.

Na crítica literária, os mais comentados são Silvio Romero e José Veríssimo. Além da formação, dos cargos nos quais atuaram, trata de suas obras. De Romero menciona ter ele cultivado a poesia, a filosofia, a sociologia, a etnografia, a história, mas, sobretudo, é reconhecido como crítico e historiador da literatura. *A História da literatura brasileira* é considerada como “o primeiro balanço profundo e minucioso da nossa evolução literária. Afastando-se do critério puramente retórico dos românticos, tanto quanto do ponto de vista exclusivamente estético da maioria de seus contemporâneos” (p. 331). Bandeira o define como “trabalhador infatigável, autor de dezenas de livros em que nenhum ponto da nossa atividade literária e social ficou por tocar, polemista temível, campeão do evolucionismo spenceriano e do alemanismo (...) escrevia numa prosa de grande sabor, onde havia sempre a marca de sua forte personalidade” (p. 331).

José Veríssimo, por sua vez, produziu romance e contos, escreveu na imprensa, mas o destaque está no fato de ele abandonar a ficção para se entregar inteiramente aos estudos críticos e, após vinte e cinco



anos de leituras, publicar a sua *História da literatura brasileira*, que se completou com os *Estudos brasileiros* e os seis volumes dos *Estudos da literatura brasileira*.

Bandeira afirma ter Veríssimo encarado a literatura de um ponto de vista bem mais reduzido do que Romero. Entretanto o defende porque, apesar de ver a literatura apenas como arte literária, sinônimo de boas ou belas-letas, não se limitou ao critério puramente estético, como afirmava Sílvio Romero. Para Bandeira, Veríssimo ocupou-se dos autores que, embora sem qualificações propriamente literárias, tiveram alguma influência em nossa cultura e a fomentaram ou, de algum modo, a revelaram. Em relação a sua história da literatura brasileira, Bandeira comenta: “não tem as generalizações, nem o atrativo de estilo da de Romero. Contudo, seus livros abundam em análises que são modelos da crítica objetiva, em juízos baseados em leitura conscienciosa, em trabalho de primeira mão” (p. 332).

Araripe Júnior recebe espaço restrito, apenas definido como um crítico impressionista. João Ribeiro é considerado excelente, mas sem produção. Bandeira chega a afirmar que “poderia ter feito com igual segurança e mais arte, maior compreensão poética do que Romero e Veríssimo a história de nossa literatura”, ou seja, esses dois historiadores são referências para Bandeira.

Na *Apresentação da poesia brasileira* (1965), no período anterior à Independência, a obra de Veríssimo é a mais apontada. Nos gongóricos, entretanto, predominam as fontes de historiadores, como, por exemplo, quando Bandeira trata de padre José Anchieta, a obra *História da Companhia de Jesus*, de Padre Serafim Leite, é referência. A *primeira visitação do santo ofício às partes do Brasil*, do Padre Manuel Bernardes, serve de fonte de leitura na qual Gilberto Freyre e Rodolfo Garcia pesquisaram a naturalidade do poeta Bento Teixeira. Com os árcades, *A Academia Brasílica dos Renascidos*, de Alberto Lamago, e a *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, são referenciadas para contextualizarem a importância e a formação das primeiras sociedades literárias no Brasil.

Da história de José Veríssimo é retirada a crítica em relação ao *Caramuru*, de Santa Rita Durão, pelo fato de o caráter do herói não possuir verossimilhança. Esse mesmo texto serve de aporte para a polêmica da autoria das *Cartas chilenas*. Veríssimo, juntamente com Varnhagen, em seu *Florilégio da poesia brasileira*, serve de argumento de autoridade através de provas estilísticas para atribuir as cartas a Tomás Antônio Gonzaga.

Outro historiador brasileiro citado é Luís Camilo de Oliveira Neto por ter ele encontrado, no Arquivo Histórico e Colonial de Lisboa, uma representação de Gonzaga à rainha, denunciando as violências do governador Cunha Meneses. Bandeira explica que Oliveira Neto comparou o documento achado em Lisboa com as *Cartas* e pôde averiguar que ambos os textos possuíam as mesmas expressões, reconhecendo, pois, a autoria de Gonzaga.

Bandeira utiliza como fonte para o Romantismo as obras *Vida de Gonçalves Dias* e *Obras completas de Castro Alves*, respectivamente, de Lúcia Miguel-Pereira e Afrânio Peixoto. É interessante que, apesar de historiadores literários, são contemplados seus trabalhos de biógrafos e antologistas. O *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy, serve de aporte para tratar a corrente que antecede os modernistas.

Para a antologia, servem de fonte três compêndios: Das *Poesias* (1853), de J. J. da Rocha, foi retirado o poema “Fragmento de um canto em cordas de bronze”, de Álvares de Azevedo; de *Trechos seletos* (1935), de Sousa da Silveira, foi transcrito o poema “Crepúsculo sertanejo”, de Castro Alves; de *O panorama da nova poesia brasileira* (1951), de Fernando Ferreira de Loanda, foram retirados os poemas “A vã feiticeira”, de Ledo Ivo e “Canção das duas corolas”, de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

Apesar de Bandeira conhecer vários historiadores para constituir sua *Apresentação*, Capistrano de Abreu, José Veríssimo e Sílvio Romero são os mais referendados. Sobre o período romântico, Capistrano de Abreu merece destaque porque foi ele quem caracterizou

o indianismo como sendo “um dos primeiros pródromos visíveis do movimento que enfim culminou na independência” (p. 57) e por batizar os poetas da terceira geração romântica de condoreiros, nome atribuído pelo uso abusivo que faziam das antíteses e pelo arrojo das imagens. A *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, permanece como fonte para os românticos e parnasianos. Bandeira valer-se-á das palavras de José Veríssimo para caracterizar de “prosaico escandaloso” o poema que Gonçalves de Magalhães fez em homenagem a Roma (p. 47); para elogiar os versos de “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, considerados “de uma simplicidade quase sublime” (p. 55); para assinalar a influência do crítico na poesia de Alberto de Oliveira que, ao despojar-se dos artifícios, atingiu uma “beleza simples” por causa de Veríssimo. Seria também Veríssimo o responsável por apontar, na obra de Alberto de Oliveira, a ausência de uma interpretação artística da natureza brasileira, com cuja opinião Bandeira concorda.

Sílvio Romero somente é mencionado no período romântico, na maioria das vezes, para ser contestado. Bandeira explica que Romero nega ter sido Gonçalves de Magalhães o iniciador do movimento, pois rastreou em poetas anteriores certas características do espírito romântico (p. 45). Foi Romero quem classificou a terceira fase do movimento romântico de “Segunda Escola Pernambucana” porque surgiu no Recife, em torno de Tobias Barreto e Castro Alves. Entretanto, essas escolhas não são defendidas na *Apresentação*, pois o marco do Romantismo é considerado o “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil – estudo preliminar”, de 1836, publicado na revista *Niterói* por Gonçalves de Magalhães; e a terceira geração romântica é chamada de condoreira, nomeada por Capistrano de Abreu.

Essas escolhas apontam para os desejos conscientes e inconscientes <sup>129</sup> de Bandeira na construção da *Apresentação*. Não obstante os elogios que fez em *Noções* a Romero, o modo como esse avalia a produção de Tobias Barreto demonstra a incompatibilidade de visões. A *história da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, publicada em

---

<sup>129</sup> Ver: PERKINS, David. História da literatura e narração.

1888, é citada porque nela o historiador faz a previsão sobre o pernambucano: “no Norte em especial, nenhum é mais lido e nem recitado do que Tobias Barreto, sendo para lembrar que a notoriedade deste tende a aumentar em todo país” (p. 80). Bandeira dirá que “o vaticínio do crítico falhou completamente: ninguém mais o lê, senão por dever de ofício” (p. 80). O narrador concordará com a opinião do crítico apenas duas vezes: quando cita o juízo de Romero sobre a peça teatral de Gonçalves de Magalhães, *Antônio José ou o Poeta e a Inquisição*, considerada “incolor, sem vida e sem ação dramática” (p. 48) e quando ele avalia a poesia de Araújo Porto-Alegre como sendo “sem doçura, delicadezas, mimos de idéia e forma” (p. 49).

É possível constatar duas questões importantes no levantamento das fontes históricas: o reaproveitamento de modelos de histórias do século XIX e a preferência por José Veríssimo em detrimento a Sílvio Romero, o que aponta a valorização de Bandeira para o sistema literário e não para o meioambiente do sistema. Tal constatação confirma a tese de que o interesse do historiador é pelo fazer poético e não pela constituição da identidade do país.

### 3.5 Paratextos e artigos

Dedicatórias, prefácios, artigos de jornais, prólogos de livros servem de referências para Bandeira apresentar a voz dos próprios poetas, assim como para retirar a opinião dos críticos que trataram dos autores, estilos ou que se envolveram em polêmicas. Na *Apresentação da poesia brasileira* (1965) é possível perseguir rastros de nomes de escritores e de críticos que podem ser retomados por meio do manuseio das fontes.

Os textos citados de críticos extraídos de prólogos ou prefácios das obras dos poetas são: o português Rodrigues Lapa, que organizou uma edição crítica das *Obras completas* (1942), de Tomás Antônio Gonzaga; Sousa da Silveira, organizador das *Obras de Casimiro de Abreu* (1940); Afrânio Peixoto, responsável pelas *Obras completas* (1938) de Castro Alves.

O texto *Marília de Dirceu* é apresentado como a história dos amores de Tomás Gonzaga e, segundo Bandeira, Rodrigues Lapa “assinalou com agudeza o ideal burguesmente familiar desses amores, ilustrado na lira 3 da parte III” (p.29). Em relação às questões técnicas, o crítico português explica: “o sentimento vivo da paisagem, que busca o termo exato e concreto e não recua diante do vocábulo técnico” (p. 30). Para confirmar essa característica, o historiador cita quatro quadras da terceira lira.

Os paratextos servem de argumento de autoridade, pois são referências do passado para legitimar o interesse e os critérios do historiador no presente. A avaliação de Manuel Bandeira sobre Gonçalves Dias, por exemplo, apoia-se no juízo que dele emitiram autores estrangeiros, como Alexandre Herculano, e brasileiros, como José Veríssimo. Para Herculano, *Os Primeiros cantos* são “inspirações de um grande poeta”. Os versos de “Canção do exílio”, para Veríssimo, “são de uma simplicidade quase sublime”. À inspiração e à simplicidade, somam-se as vivências infantis. Lúcia-Miguel Pereira, em sua obra *Vida de Gonçalves Dias*, atribui a qualidade da lírica indigenista ao convívio na infância do poeta com índios. Esses aspectos apontados estão diretamente relacionados com o conceito de poesia proposto por Bandeira em sua *Apresentação* e vão ao encontro do que acredita David Perkins, ou seja, que “a história da literatura conceitual organiza e interliga os eventos com relações lógicas de ideias”<sup>130</sup>.

A função da narrativa em história da literatura é a explanação. Perkins esclarece que “como a narrativa apresenta uma transição na sorte do protagonista, também a explica, comunicando não só o que aconteceu, mas por quê”<sup>131</sup>. O poeta é o herói na *Apresentação*, e Gonçalves Dias é considerado o primeiro grande lírico porque possuía autêntica imaginação e sensibilidade poética. O conceito de poesia assinalado por Bandeira em seu presente leva em consideração a preocupação dos poetas com a linguagem artística, e não com a

---

<sup>130</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 26.

<sup>131</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 22.

inquietação nacionalista. Nesse sentido, quando trata de Gonçalves Dias, cita Lúcia-Miguel Pereira, pois essa afirma que a peça *Beatriz Cenci* foi exaltada pelo estilo e pela invenção, e recusada por ser considerada imoral. Isso se contrapõe ao primeiro biógrafo do poeta, Antônio Henriques Leal, que atribuiu a escrita das *Sextilhas* ao fato de o Conservatório Dramático ter recusado o drama, sob alegação de incorreções da linguagem.

Para Paul Ricoeur, “os historiadores estão na posição de juízes: colocados na situação de uma disputa real ou potencial, tentam provar que a explicação dada é melhor que outra”<sup>132</sup>. Lucia-Miguel Pereira serve de defesa para o papel que Bandeira quer atribuir a Gonçalves Dias, pois a imoralidade não o desqualifica como poeta enquanto que a incorreção da linguagem, sim. Por isso, não obstante historiar a poesia, trata da peça teatral do poeta. Nesse aspecto, demonstra uma mudança hermenêutica em relação ao romântico, pois valoriza critérios estéticos e não o nacionalismo. Isso fica manifesto ao citar a opinião de Aurélio Buarque de Holanda, que observou na “Canção do exílio” a ausência de qualquer adjetivo reforçando a simplicidade de seu estilo.

Casimiro de Abreu também é defendido na *Apresentação*. Para tratar do romântico, são mencionados os textos de Mário de Andrade, responsável por nomear de “complexo de amor e medo” o sentimento poético dos adolescentes da segunda fase do Romantismo, sentimento esse expresso de modo mais intenso pelo poeta de *Primaveras*. Outro texto referido é a *Antologia nacional*, de Carlos de Laet, no qual Casimiro é acusado de não ser um escritor correto, apesar de sua poesia possuir uma delicadeza que atinge o coração. Bandeira discorda e cita Sousa da Silveira, filólogo responsável pela edição das *Obras* do poeta, que, no prefácio, demonstra de modo minucioso ser Casimiro tão correto quanto os outros românticos.

O tratamento dado a Gonçalves Dias e a Casimiro de Abreu caracteriza o desejo do historiador de nos persuadir sobre a relação desses autores com a linguagem. As considerações de Lúcia-Miguel

---

<sup>132</sup> Apud. PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 22.

Pereira, Sergio Buarque de Holanda e Sousa da Silveira são inseridas de modo a mudar os juízos negativos que Henrique Leal e Carlos de Laet emitiram em relação àqueles românticos.

Há casos em que os críticos servem para legitimar a leitura do historiador. Um exemplo é Afrânio Peixoto, autor da edição de Castro Alves. Ele explica pertencerem à obra *Os escravos*, “Vozes d’África” e “Navio negreiro”, os dois poemas em que o poeta atingiu sua maior perfeição (p. 83). Bandeira concorda com o juízo de Peixoto pelo espaço que proporciona a esses poemas: na antologia apresenta dezenove sextilhas de “Vozes d’África”, extraídos daquela edição. “Navio negreiro” também recebe destaque: apesar de ser um poema longo, onze quadras da primeira parte são citadas, mais cinco décimas da segunda, uma sextilha da terceira, seis sextilhas da quarta, nove décimas da quinta e três oitavas da sexta. A admiração pelos poemas fica evidente na medida em que foram transcritos da *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica*, organizado por Manuel Bandeira.

Para apresentar Cruz e Souza, o historiador cita Roger Bastide e seu ensaio sobre a poesia afro-brasileira, no qual o francês relata que teria contado cento e sessenta e nove evocações da cor branca, na obra do poeta. Essa obsessão pelo branco foi interpretada por Bastide “como a expressão de uma nostalgia, a de se tornar ariano” (p. 112). Bandeira adere à opinião do crítico, pois mostra o poeta em conflito entre a arte e a sua condição social.

Além de utilizar como argumento de autoridade, os juízos dos críticos são úteis ainda para historiar a recepção dos poetas no passado e sua repercussão no presente. Ao prefaciar *Sinfonias*, de Raimundo Correia, Machado de Assis traça o seguinte comentário sobre *Primeiros sonhos*, livro anterior do poeta: “o cheiro romântico da decadência, e um certo aspecto flácido” (p. 97). Bandeira concorda e afirma permanecerem essas características na segunda obra do poeta maranhense.

Os prólogos escritos pelos próprios poetas registram aspectos sociais e técnicos da literatura: para comentar sobre Bento Teixeira, cita



o prólogo de *Prosopopéia* no qual o autor oferece a obra a Jorge de Albuquerque, capitão e governador-geral de Pernambuco. Gonçalves Dias, na introdução dos *Primeiros Cantos*, define o seu conceito de poesia e, na primeira parte do livro, intitulada “Poesias americanas”, é referida a nota na qual o poeta explica que as publicava “mais como ensaio do que para outro fim” (p. 57). Nos *Últimos cantos*, Bandeira destaca a dedicatória em que Dias confessa ao amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal seu esgotamento de inspiração e sua perda de fé e de entusiasmo.

Os artigos escritos em jornais e revistas são fundamentais para historiar os debates críticos. No período romântico já há referência a esse tipo de fonte. As *Cartas chilenas*, por exemplo, foram impressas, pela primeira vez, em um total de sete, no jornal *Minerva Brasiliense*, no ano de 1845, cujo promotor da primeira edição foi o chileno Santiago Nunes Ribeiro, para somente depois serem veiculadas em livros. Bandeira apresenta seu processo histórico-crítico das *Cartas*: a segunda edição, que compreendia treze cartas, foi editada por Laemmert, em 1863. Esse texto fora baseado num manuscrito encontrado por Luís Francisco da Veiga entre os papéis de seu avô, Francisco Saturnino da Veiga. Em 1940, Afonso Arinos de Melo publicaria mais uma edição baseada nos mesmos manuscritos, porém constando um longo prefácio em que expõe os antecedentes da polêmica. Bandeira não menciona seu estudo publicado em abril de 1940, na *Revista do Brasil*.

Os artigos servem ainda para situar a história dos diferentes estilos. A abordagem sobre os românticos tem como base o artigo intitulado “Ensaio sobre a história da literatura no Brasil – estudos preliminares”, publicado em 1836, na revista *Niterói*, e escrito por Gonçalves de Magalhães. Para Bandeira, esse texto é considerado um manifesto da nova estética, embora não contenha a palavra Romantismo. O historiador relata que Magalhães critica a produção anterior porque os autores produziam uma poesia estrangeira e esqueciam as simples imagens que uma natureza virgem com tanta profusão lhes oferecia. Magalhães indica ainda os principais pontos que



iriam constituir a revolução romântica no Brasil: “abandono dos artifícios arcádicos, da mitologia clássica, da paisagem européia em favor da natureza brasileira e da religião, abandono das regras clássicas pela livre iniciativa individual” (p. 45).

Em 1878, trava-se, pelas colunas do *Diário do Rio de Janeiro*, a “batalha do Parnaso”, em que tomaram parte Teófilo Dias, Artur Azevedo, Fontoura Xavier, Valentim Magalhães e Alberto de Oliveira. Bandeira adverte que o referido nome se justificapelo fato de a disputa ser feita em verso, não por ser sinônimo do Parnasianismo. Contudo, nos folhetins surge a história do movimento e as polêmicas da época. No artigo de Machado de Assis, “Nova geração”, de 1879, embora ainda não aparecesse o termo “parnasiano”, o escritor já apontava “uma inclinação nova nos espíritos, um sentimento diverso dos primeiros e segundos românticos” (p. 90). Falava-se em “realismo”, “Idéia nova”. O historiador explica ainda que Machado não apenas utilizou as revistas para criticar, mas também para veicular sua produção estética. Bandeira conta que a maioria dos poemas das *Ocidentais* aparece na *Revista Brasileira* nos anos de 1879-80, poemas cuja “perfeição formal não será excedida pelos parnasianos” (p. 87).

No Modernismo, novamente os jornais são veículos para a história. O movimento tem início com um artigo escrito por Monteiro Lobato, em 1916, sobre a exposição da pintora Anita Malfatti, intitulado “Mistificação ou paranóia?”. Um grupo de rapazes, entretanto, demonstra interesse nos trabalhos expostos. Entre os jovens, estava Oswald Andrade, que, em 1920, fundou a revista *Papel e Tinta* e publicou, em novembro do mesmo ano, o artigo “O meu poeta futurista”, no qual transcrevia alguns poemas de *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, outro que estava entre os admiradores de Malfatti. Nesse artigo, Oswald considerou a importância que esses poemas teriam como instrumento de renovação para outros poetas empenhados na prática de novos processos de expressão.

Os escritores modernistas veiculavam suas ideias através de manifestos como o Pau-brasil e o Verde-amarelo. Entretanto, havia

aqueles que contrapunham a estética dos manifestos. A revista *Festa*, do Rio de Janeiro, desenvolveu uma corrente mais voltada à espiritualidade. Em estados como Minas Gerais, surgem grupos em torno de revistas como o *Verde*, em Cataguazes, e *Revista*, em Belo Horizonte.

Para encerrar o Modernismo, na *Apresentação da poesia brasileira* (1965) Bandeira faz referência à histórica conferência de 30 de abril de 1942, proferida por Mário de Andrade no Palácio do Itamaraty, em comemoração aos vinte anos da Semana de 22, em que o poeta faz um levantamento crítico das conquistas do movimento; lembra os grupos envolvidos e os companheiros. O narrador dialoga com esse texto que serve como uma espécie de justificativa das escolhas para a apresentação dos modernistas, pois o próprio Mário de Andrade faz uma autorreflexão da atuação artística e do estilo, não mais com postura de militância combativa do início da década de 1920, quando o movimento era considerado um “apostolado”. É através dos artigos e das próprias relações pessoais que Bandeira trata o Modernismo, buscando a inclusão e o diálogo da pluralidade de estilos e tendências, e não a exclusão do que não era considerado “moderno” como defendiam os jovens de 1922.

## 4 LEITURA DA APRESENTAÇÃO DA POESIA BRASILEIRA

### 4.1 Passado como documento

Maurice Halbwachs (2004) acredita que sob determinados aspectos a história pode ser compreendida como uma organização sistemática de uma memória coletiva. Isso ocorre porque a memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, pois o indivíduo carrega em si as lembranças que são alimentadas pelas diversas memórias oferecidas pelo grupo, naquilo que o teórico vai denominar de “comunidade afetiva”<sup>133</sup>.

Le Goff (2003) problematiza o conceito de história ao questionar a relação entre a história vivida, individual e coletiva, e o esforço científico para descrever, pensar e explicar essa evolução. Há, desse modo, duas histórias: a da memória coletiva e a dos historiadores<sup>134</sup>. O francês explica que o documento não é algo que fica por conta do passado, é, antes, um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. A análise do documento enquanto monumento serve para que a memória coletiva consiga recuperá-lo e o historiador utilize-o cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa<sup>135</sup>. Dito de outra forma, a memória coletiva trabalha o presente re-olhando para o passado.

Nesse sentido, François Furet (1975) explica que a história é filha

---

<sup>133</sup> HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

<sup>134</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*.

<sup>135</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. p. 536.

da narrativa e por isso não se deve defini-la como um objeto de estudo, mas como um tipo de discurso. O uso aqui do termo história refere-se à narração dos acontecimentos e fenômenos pretéritos tanto no âmbito individual quanto no âmbito coletivo<sup>136</sup>. Para David Perkins (1999), esse tipo de discurso é construído em três fases: fazer uma crônica, dar forma a uma história dentro da crônica e colocar a história em um enredo<sup>137</sup>.

Manuel Bandeira entrelaça história e memória quando organiza cronologicamente um conjunto de autores e de obras relacionados a estilos de época em sua *Apresentação da poesia brasileira*. A escolha apresenta um recorte tanto do ponto de vista da produção literária, poesia, quanto do espaço, nação. Dessa maneira, ao reunir um *continuum* apenas de poetas cuja sustentação e sentido são encontrados em diferentes instâncias, intra ou extraliterárias, dependendo do momento do Brasil, o historiador estabelece seu conceito do que seja a poética nacional.

O “herói” da *Apresentação* é o poeta em busca de seu estilo, não enquanto pessoa, e sim, como indivíduo social. Algumas vezes, o que dá significação às escolhas do historiador é o olhar sobre a vida coletiva, como são exemplos Gregório de Matos, Castro Alves e Carlos Drummond de Andrade; outras vezes, como em Álvares de Azevedo, Ribeiro Couto, é o prosaísmo. Há, ainda, as escolhas pelos critérios estéticos, como Gonçalves Dias, Mário de Andrade e Cassiano Ricardo. Por isso, somente no conjunto da narrativa é possível entender o enredo que interliga os eventos para perceber a história de Bandeira.

Do ponto de vista da literatura, como propõe Schmidt (1996), a questão-chave que define a meta de uma história da literatura é, em primeiro lugar, o que se entende como literatura, pois, a partir desse conceito é possível analisar o cânone. Essa definição depende não apenas da linhagem teórica à qual o historiador está associado, mas de todo um sistema de valores sociais e culturais dos quais ele é

---

<sup>136</sup> FURET, François. Da história-narrativa à história-problema. In: — *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, 1975.

<sup>137</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 17-18.

representante, conscientemente ou não<sup>138</sup>.

Ao selecionar os autores, Manuel Bandeira aproxima-se da definição de literatura sugerida pelos formalistas russos, cujo conceito de estranhamento advém da crença de que a linguagem literária é capaz de produzir, em oposição ao uso cotidiano, novos significados. Ocorre que o estranhamento é definido em relação ao uso meramente informativo da linguagem de maior ocorrência na comunicação. No entanto, essa definição esbarra nas limitações locais e temporais, pois um uso da linguagem tido como não-literário numa determinada época ou lugar poderá tornar-se literário em outro momento, como alertou Tynianov (1973)<sup>139</sup>, quando sua aplicação cotidiana já tiver sofrido alterações, e o antigo uso consagrado pela rotina tornar-se então capaz de produzir algum estranhamento.

Quando Bandeira elege os poetas, atribui às funções que a literatura cumpre dentro do sistema social a mudança de visão de um estilo para outro; conseqüentemente, os artistas e os críticos participam, constituem e são constituídos por sua produção<sup>140</sup>. O cânone que compõe a *Apresentação da poesia brasileira* inclui um conjunto de autores reconhecidos por historiadores anteriores a Bandeira, como Sílvio Romero, José Veríssimo e Ronald Carvalho; assim como por historiadores que lhe sucederam como Antonio Candido e Afrânio Coutinho. Por outro lado, há aqueles poetas cujos nomes foram perdendo espaço ao longo do tempo como é o caso Raul Leoni e Augusto Frederico Schmidt. Essa perspectiva abre a possibilidade de ler a *Apresentação da poesia brasileira* à luz das propostas de Hans Robert Jauss<sup>141</sup>, pois pressupõe um leitor disposto a buscar algo mais na manifestação escrita do que simplesmente a mensagem explícita, e essa disposição, bem como os objetivos e métodos de leitura utilizados pelo

---

<sup>138</sup> SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura. p. 103.

<sup>139</sup> TYNIANOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

<sup>140</sup> Essa perspectiva vai ao encontro da segunda proposta de Siegfried Schmidt, ou seja, definir a literatura como um sistema social que organiza os processos literários cujos componentes são as ações literárias na moldura de papéis.

<sup>141</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história de literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

historiador, consciente ou inconscientemente, são, em grande parte, responsáveis pelo estabelecimento do que é ou não considerado literário em cada momento da poesia brasileira.

Apesar de se restringir ao gênero poético, Bandeira expõe sua opinião presente sobre o passado literário e deixa marcas das fontes que utilizou para justificar suas escolhas, ou seja, apresenta sua “comunidade afetiva” ou “memória coletiva” configurando, assim, a crítica como outra órbita do sistema literário brasileiro. A recuperação das fontes estabelece uma re-escritura ou um re-ordenamento da construção da ordem simbólica que formou para Bandeira uma ideia de nação e de cultura.

Postular a *Apresentação* como uma narrativa que descreve o sistema literário significa problematizar a sequência “natural” proposta por Manuel Bandeira e demonstrar que sua seleção passou pela leitura de outras histórias literárias. Essas histórias também se pautaram por protocolos da sua época através dos quais aprovaram e rejeitaram poetas e obras. Nesse caso, a *Apresentação* é um documento revelador não somente da época de sua publicação, mas também serve como instrumento da memória coletiva. É em seu conjunto que o cânone se constituiu, mas é no presente que ganha novas significações. Assim, conforme Jauss (1994), os sentidos das obras não são propostas apenas por Bandeira, e, sim, resultantes de um potencial semântico inerente às obras que pode ser atualizado em sua recepção nos diferentes momentos históricos.

#### 4.1.1 Passado colonial

François Furet (1975) explica que a história de qualquer país obedece a uma mesma lógica: define as origens e conta as fases de crescimento e de aventura nacional por meio de cortes cronológicos<sup>142</sup>. A *Apresentação da poesia brasileira* (1965) é organizada de modo a traçar o percurso da autonomia da profissão de poeta, por isso sua

---

<sup>142</sup> FURET, François. Da história-narrativa à história-problema. In: *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, 1975.

vinculação com a constituição de uma poesia nacional é descrita em momentos específicos. Os primeiros esboços, sob a forma da trova popular de fundo religioso, caracterizada pela poesia jesuítica, não demonstram essa preocupação. São as produções dos árcades que iniciam o sentimento nativista que redundará na poesia ufanista e indianista, cujo grande representante é o romântico Gonçalves Dias. Dessa forma, no período que compreende os árcades e os primeiros românticos, há um processo crescente de busca de autonomia, cujos poetas procuram exaltar a nação. No período entre a segunda geração romântica e o que antecede o Modernismo, o processo autonômico continua, mas a inquietação é outra, os escritores têm como foco a subjetividade e a linguagem<sup>143</sup>.

Os começos das histórias literárias são, conforme David Perkins, sempre arbitrárias, “uma linha desenhada sobre o curso de um rio”<sup>144</sup>. Bandeira classifica de “gongóricos” aqueles que inauguram as várias correntes: a poesia religiosa, a poesia nativista, a poesia social. Essa subordinação temática faz com que a seleção dos primeiros poetas não se realize pelo seu valor estético, mas histórico. Cada poeta lembrado introduz um tema ou uma característica. Pode acontecer de obras e autores serem mencionados aparentemente por razões distintas. Bandeira, por exemplo, inicia com José de Anchieta, mas o primeiro título lembrado é *Prosopopéia*, de Bento Teixeira. Essas opções flexibilizam a exigência estética em prol do critério que procura identificar características formadoras de uma tradição ligada à religião e à nacionalidade.

Nesse momento inicial não há, ainda, uma separação entre sistema artístico/ambiente social. A produção dos poetas está vinculada à catequização dos índios e ao jugo português. Heindrun Olinto (2002) explica que, no modelo sistêmico, o “isolamento da literatura com suas normas e controles próprios é resultado de uma especialização funcional

---

<sup>143</sup> Apesar de Manuel Bandeira fazer suas escolhas a partir de critérios distintos dos historiadores que o antecederam, a influência de Sílvio Romero e José Veríssimo, nesse período, é bem marcada pela seleção dos poetas.

<sup>144</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 9-10.

da comunicação literária que, assim, adquire o privilégio social de poder administrar a beleza no contexto mais abrangente da arte”<sup>145</sup>. A autora argumenta que, enquanto isso não ocorre, há uma literatura não diferenciada, ou seja, o sistema social é descrito a partir da integração de elementos funcionais religiosos, políticos e literários. Na *Apresentação*, o discurso marca nitidamente as fronteiras entre esses subsistemas somente com os parnasianos quando o sistema literário está em função da arte. O historiador, localizado no século XX, olha para o passado e seleciona as obras, tendo como referência o sistema artístico de seu tempo, isso não impede de historiar o que em cada época motivou a produção dos poetas.

A poesia no Brasil tem início com os jesuítas. Anchieta é mencionado como “o mais dotado de sensibilidade poética”, entre eles, mas sua produção não recebe nenhum destaque, por ser colocada em dúvida a autoria. A inclusão do religioso deve-se, meramente, porque ele representa os primeiros padres que introduziram a temática religiosa. Das *Noções de história das literaturas* (1940) para a *Apresentação da poesia brasileira* (1965), a recepção do religioso sofre mudanças.

No texto de 1940, é apresentada sua biografia, sua importância para o ensino das letras no nosso país e sua bibliografia — produziu autos, escreveu cartas e poesia em latim, português, espanhol e tupi. Nesse sentido, o jesuíta está associado tanto ao sistema educacional como ao sistema literário. Bandeira comenta sobre dois poemas: “em latim é o poema em louvor da ‘Virgem Maria’, composto quando o padre se encontrava em Iperoig como refém nas mãos dos selvagens, e outro em louvor de Mem de Sá”<sup>146</sup>. Novamente aqui, o historiador mostra a religião e a literatura, mas destaca, também, o sistema político tanto no enfrentamento como na poesia laudatória. Anchieta usa a poesia para “civilizar” e para legitimar.

No texto de 1965, não são tratadas nem sua vida e nem sua obra.

---

<sup>145</sup> OLINTO, Heidrun. Teorias sistêmicas e estudo de literatura. p. 46.

<sup>146</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de histórias da literatura*. p. 271.



O historiador justifica que “a tardia coleta de nossas ‘primeiras letras’<sup>147</sup> fez atribuir quase tudo a José de Anchieta”<sup>148</sup>. Não obstante a desvalorização do poeta, a fonte citada para pesquisar o religioso é a mesma das *Noções: a História da Companhia de Jesus no Brasil* escrita pelo padre Serafim Leite. Para a *Apresentação*, Bandeira retira dela seguinte questão: “será possível deslindar, com absoluta certeza, se o conteúdo dos cadernos é exclusivamente seu?” (p. 19). No texto de 1940, o historiador utiliza a mesma fonte para destacar o pioneirismo do jesuíta que escreveu a primeira peça teatral do Brasil, mas não menciona uma palavra que ponha em dúvida a autoria de Anchieta. Bandeira inclusive cita as trovas de “Santa Inês na vinda de sua imagem” ao qual vincula a opinião de Serafim Leite que as considera “a união do pensamento teológico da graça com uma sugestão eucarística do mais puro lirismo”<sup>149</sup>. No texto de 1965, novamente apresenta as trovas e menciona as suspeitas de Serafim Leite: “figura esse poema nos cadernos de Anchieta, mas o sabor bem português dos versos e a reminiscência do Alentejo na sexta estrofe suscitam ao sábio historiador jesuíta a suspeita de que o verdadeiro autor seja o alentejano Manuel Couto” (p. 20).

A mudança de perspectiva em relação ao jesuíta pode estar relacionada à diferença de foco das duas narrativas. Perkins explica que “é convencional em histórias da literatura descrever-se, num resumo, o estado dos acontecimentos um pouco antes do começo da história a ser contada”<sup>150</sup>. Na *Apresentação*, Bandeira afirma: “a poesia no Brasil começa com as produções dos catequistas da Companhia de Jesus, autos e poemas avulsos, todos de intenção edificante” (p. 19). Em *Noções*, inicia a literatura brasileira tratando da língua portuguesa e dos

---

<sup>147</sup> O grifo é de Bandeira e pode referir-se ao apagamento de um rastro. O historiador estaria fazendo uma crítica à coleção *Primeiras Letras*, mencionada nas *Noções de história da literatura*, na seguinte passagem: “Na coleção *Primeiras Letras* (edição da Academia Brasileira de Letras) vem uma poesia “Ao Santíssimo Sacramento” que dá bem idéia do lirismo de Anchieta.” (p. 271).

<sup>148</sup> BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro: 1965. p. 19. Todas as outras citações serão desta edição.

<sup>149</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de histórias da literatura*. p. 272.

<sup>150</sup> PERKINS, David. *História da literatura e narração*. p. 10.

aspectos físicos, étnicos que formarão o brasileiro, cujos escritores contribuíram com o aprimoramento e autonomia da língua e da cultura. O historiador dá exemplos dos elementos de diferenciação entre o português de Portugal e do Brasil; comenta a contribuição indígena, principalmente pelo tupi, e das contribuições africanas, com as línguas nagô ou ioruba e o quimbundo; apresenta algumas diferenças fonéticas e lexicais e explica a conservação, no Brasil, de formas que se arcaizaram em Portugal.

A intenção inicial em *Noções* é demonstrar a constituição de uma identidade linguística, objeto com o qual a literatura brasileira se constituirá. Nesse caso, a obra de Anchieta tem um papel importante porque serviu para ensinar aos índios a língua da metrópole, ao mesmo tempo em que incorporou o tupi. Na *Apresentação*, o intuito de Bandeira é outro, ele quer historiar o que em cada época serviu para a constituição de nossa poética. A poesia jesuítica tinha a função de edificar.

Para Perkins, os historiadores literários não costumam determinar os começos de suas histórias em relação aos meios e aos fins, mas o início escolhido tem um extraordinário impacto sobre o modo como se apresenta o passado literário<sup>151</sup>. Ao tratar apenas de um gênero e não da literatura, Bandeira modifica seu foco e, conseqüentemente, os inícios. A função da poesia dentro do sistema social não se modifica, somente a importância de cada poeta. Na *Apresentação*, Anchieta está relacionado apenas à poesia religiosa; a poesia laudatória, por sua vez, estará ligada ao poema de Bento Teixeira.

A *Prosopopéia* não possui nenhum valor literário para Bandeira “quer pelo conteúdo, mera sucessão de lisonjas bombásticas ao ‘sublime Jorge’, quer pela forma, canhestro decalque das dicções camonianas” (p. 20). O narrador comenta o poema pelo seu valor histórico e ressalta a relação entre o sistema literário, influenciado por Camões, e seu vínculo com a política, pois tem como herói o governador-geral de Pernambuco, Jorge Albuquerque Coelho. A justificativa do historiador

---

<sup>151</sup> PERKINS, David. História da literatura e narrativa. p. 10.

para a escolha é que “todo o interesse do poema residia na circunstância de ser tido o autor como o primeiro poeta nascido no Brasil” (p. 20). O pretérito imperfeito do verbo “residir” deixa implícita uma mudança do horizonte de expectativa de Bandeira e assinala como as pesquisas podem alterar a recepção do passado.

O texto sobre Bento Teixeira, de 1965, é basicamente o mesmo do de *Noções*. Entretanto, neste, Bandeira usa o verbo “residir” no presente, demonstrando que na década de 1940, ainda não havia essa dúvida, pois afirma: “Todo o interesse do poema reside na circunstância de ser tido seu autor o primeiro poeta filho do Brasil”<sup>152</sup>. Lembra que Rodolfo Garcia assinalou no livro *Primeira visitação do Santo Ofício às partes do Brasil* um cristão novo, homônimo do poeta, que declarou ser natural do Porto, o que não o impede de afirmar ser o poeta “filho do Brasil”. O historiador explica que, para Rodolfo Garcia, alguém com o mesmo nome e instruído não seria possível, opinião com a qual é reticente, pois argumenta: “A presunção dá que pensar, mas a questão está a pedir alguma prova mais concreta”<sup>153</sup>.

Na *Apresentação*, a naturalidade brasileira do escritor é posta em dúvida. Bandeira parece estar convencido, pois retira o trecho em que pedia provas mais concretas. Porém, nessa passagem, fica caracterizada a influência religiosa no sistema pedagógico, ainda incipiente, pois havia a imposição do pensamento cristão no ensino da época. Os filhos e os netos de judeus tinham de converter-se ao cristianismo para poder lecionar.

O nome de Anchieta e Bento Teixeira estão relacionados à memória coletiva e ao cânone de historiadores que o antecederam, como José Veríssimo e Silvio Romero. Esses dois primeiros poetas são significativos porque marcam o presente da leitura de Bandeira. O historiador parece sugerir que os próximos leitores/autores reflitam melhor antes de inseri-los em seus textos, quando escreverem sobre a poesia brasileira. Padre Anchieta, natural de Tenerife, foi incluído por sua “sensibilidade

---

<sup>152</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de histórias da literatura*. p. 273.

<sup>153</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de histórias da literatura*. p. 273.

poética”, mas a dúvida em relação a ser ele o autor dos poemas o desqualifica; Bento Teixeira, por sua vez, ganha destaque pela “naturalidade brasileira”, embora se possa constatar que não é brasileiro<sup>154</sup>.

Schmidt (1996) explica que histórias literárias constroem modelos da origem e da mudança de processos literários nos sistemas literários em sociedades em um momento particular pela especificação de condições de ação de sistemas de valores, cuja validade é requerida para a ação dos agentes em papéis desenvolvidos pelo respectivo sistema literário<sup>155</sup>. Bandeira, em 1965, possui mais informações sobre José de Anchieta e Bento Teixeira do que em 1940, mas seleciona-os tanto pelas novas descobertas como pela função que cumprem em sua narrativa: a autoria e a sensibilidade são aspectos fundamentais para a caracterização do poeta, enquanto entidade. Isso não impede a leitura do papel da literatura na sociedade da época. A produção vinculada a valores cristãos, resultado de um sistema educacional, e a questões políticas, dependência da metrópole, conseqüentemente, cumpre a função de educar e legitimar.

O primeiro poeta brasileiro, Gregório de Matos, é quem rompe com essas funções, pois a sua ação crítica em relação à Colônia é que recebe destaque; contudo, Bandeira considera-o sem sensibilidade poética. Embora tenha escrito poesia religiosa, ganha destaque sua produção satírica, a qual trata da sociedade da época. Ao ser acusado de plagiar Gôngora e Quevedo, o historiador demonstra uma mudança de referência artística, pois os espanhóis tornam-se modelo para a metrópole e para a colônia, mas o narrador esclarece sua preferência pelo modelo anterior quando elogia a poesia do baiano por ter uma vez ou outra escapado a esses vícios de expressão.

Bandeira afirma ter sido Gregório de Matos “a primeira personalidade forte brasileira” (p. 21). Segundo o historiador, “na lírica e na poesia religiosa não foi melhor nem pior que os gongoristas do tempo em Portugal. (...), mas sua importância advém da parte satírica de sua obra”

---

<sup>154</sup> Na *Apresentação* de 2009, há uma nota com a informação de que o poeta nasceu no Porto, em 1561, e faleceu em Lisboa, em 1600.

<sup>155</sup> SCHMIDT, Siegfried. Sobre a escrita de histórias da literatura. p. 122.

(p. 23). Justifica tal avaliação pelo fato de que essa parte de sua produção “reflete a sociedade da colônia, com seu mestiçamento, parasitismo português, os desmandos sexuais e outros males” (p. 23). Essa leitura aponta para uma primeira separação entre política, religião e literatura. As poesias de Gregório de Matos satirizam a todos, por isso o governo, a igreja e a sociedade veem-no como inimigo. Por outro lado, aproxima da perspectiva naturalista de Sílvio Romero desenvolvida em sua *História da literatura brasileira* de 1888. Todavia, ao destacar no ensaio as produções satíricas e burlescas, ignorando as obras de tom mais sério, Bandeira molda o escritor ao seu interesse: o primeiro “poeta brasileiro” a refletir a sociedade colonial da época.

Na *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero, Gregório de Matos é considerado o fundador da literatura nacional, por ter sido o primeiro a abordar, na sua obra satírica, o mestiço, o brasileiro genuíno. A miscigenação é marca de uma leitura naturalista que procurava, no passado, justificar a identidade coletiva. José Veríssimo, por sua vez, mesmo dedicando um capítulo inteiro ao baiano, faz isso no intuito de demonstrar a avaliação equivocada de Romero. Veríssimo não possui uma justificativa sólida para incluir Gregório de Matos em sua história literária, na medida em que para ele “o poeta não se distingue dos demais, nem em qualidade estética nem nos motivos das produções, também não demonstra o sentimento nativista — pelo contrário, ridiculariza a terra e a sociedade a que pertence”, e afirma ser ele “um poeta descuidado, desmazelado, como foi o tipo do homem desleixado”<sup>156</sup>.

Bandeira parece concordar com José Veríssimo, pois se utiliza dos mesmos juízos sobre o baiano: “sua obra não o distinguia dos gongóricos portugueses” (p. 21), e “sua vida não lhe dava autoridade para verberar os vícios da colônia” (p. 22). Entretanto, esses argumentos não desqualificam o poeta na *Apresentação* porque o interesse não é julgar se o baiano contribuiu ou não para o

---

<sup>156</sup> VERRÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1981. p.82.

nacionalismo, e sim apresentar o primeiro poeta nascido no Brasil cuja poesia serviu como forma de protesto.

Perkins (1999) explica que é possível escrever diferentes histórias literárias a partir dos mesmos eventos porque “a narrativa não é a que impusemos ao passado, mas a que extraímos dele”<sup>157</sup>. Bandeira demarca a relação e a ruptura entre metrópole e colônia deixando implícito tratar do início da poesia no Brasil, mas não de uma poesia brasileira. Essa separação é explicitada em *Noções* (1940), pois o capítulo sobre a literatura feita no Brasil começa com a seguinte afirmação: “a história da poesia brasileira pode ser dividida em duas grandes épocas, a colonial e a nacional, tendo como marco de separação o fato de nossa independência política”<sup>158</sup>.

O critério político é o mesmo utilizado por Veríssimo para historiar nossa literatura, mas o caráter nacional não é um aspecto relevante para o início da *Apresentação* como era para os naturalistas. O fato de Romero e Veríssimo terem opiniões diferentes em relação a Gregório de Matos não significa que ambos não tenham o mesmo objetivo, ou seja, delimitar uma identidade nacional. Ocorre que partem de distintos princípios: o primeiro avalia com um olhar sociológico, enquanto o segundo, através de critérios estéticos. Bandeira sintetiza as ideias de Romero e Veríssimo, mas, diferentemente desses historiadores, procura conceber um caráter aos poetas na medida em que o tempo e o espaço não os determinam. A ação individual de Gregório tornar-se-ia coletiva com os árcades. Nessa medida, Bandeira atribui a sua história um sentido substancialista e não determinista.

Distante temporalmente do século XIX, o historiador não tem mais a nação como sujeito da história<sup>159</sup>. Entretanto, o autor da *Apresentação* estabelece sentido à poesia do baiano tendo como critério a autonomia. No texto de 1940, depois de separar a literatura em época colonial e

---

<sup>157</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p .8.

<sup>158</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de histórias da literatura*. p. 264.

<sup>159</sup> Ver ACHUGAR, Hugo. A escrita da história ou a propósito das fundações da nação. In: MOREIRA, Maria Eunice (org). *Histórias da literatura: teorias temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p. 35-60.

nacional, o historiador explica:

não que a autonomia literária resultasse da independência política. Na realidade uma e outra foram consequências de uma diferenciação que se veio processando através dos séculos no homem europeu transplantado ao ambiente físico e social da América e aqui cruzado com o elemento indígena e com o africano<sup>160</sup>

Na *Apresentação*, a simplificação dada a Manuel Botelho de Oliveira demonstra que a preocupação é pelos poetas que se destacam por sua produção, e não pelo critério político. Após Gregório de Matos, Bandeira comenta “ao lado dele mal se pode lembrar o nome de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), autor de um medíocre poema descritivo intitulado ‘A ilha da Maré’, cujo único mérito está em inaugurar o louvor do país em nossa poesia” (p. 23). Aqui a influência é novamente de José Veríssimo, que, em sua *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira a Machado de Assis (1981), atribui a Botelho o mérito de precursor do nativismo na poesia nacional e, por consequência, da identidade de nossa poesia:

Este poema, que pode ainda hoje ser lido com aprazimento graças ao seu pitoresco, à sua cor local e simplicidade, inicia na poesia brasileira o seu tocante sestro de cantar a terra natal. (...) Esta emoção, que não é mais a simples impressão da terra do versejador da *Prosopopéia*, Botelho de Oliveira foi o primeiro a exprimi-la. (...) Botelho de Oliveira é, como a sua “Ilha de Maré”, o mais frisante exemplo, em nossa primitiva literatura, ao conceito de gênese do sentimento brasileiro após os sucessos da primeira parte do século XVII<sup>161</sup>.

Na *Apresentação*, Botelho de Oliveira é reconhecido como o primeiro a cantar a terra com louvor, embora não receba nem o espaço e tampouco os elogios pelas qualidades da “Ilha de Maré”, como fizera Veríssimo. Ocorre que esse, ao tratar do espírito de apego às coisas da terra, característico do poema, vê a cor local como resultante do sentimento nativista, elemento caracterizador dos árcades. Nesse ponto, Bandeira está de acordo com Veríssimo, pois Botelho de Oliveira é o autor que historicamente representa um marco para aquilo que seria o

---

<sup>160</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de histórias da literatura*. p. 264.

<sup>161</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*. p. 74.



primeiro sentimento coletivo, o nativismo, mas pela falta de qualidades estéticas afirma que seu nome está quase esquecido.

A mestiçagem e a separação política são elementos sobre os quais Bandeira dialoga com os historiadores naturalistas, mas seu critério é o temático e a evolução é produzida pelo Homem/Poeta. Gregório de Matos seria o primeiro a refletir a sociedade da colônia, ou seja, o baiano inicia a poesia social. É esse tipo de escolha que está em funcionamento durante o período anterior ao Arcadismo. Esses primeiros nomes não estão relacionados a grupos nem a estilos. Gregório de Matos é, na verdade, o único gongorizante, inclusive isso é motivo para desqualificá-lo. Quanto a Anchieta, não lhe é garantida a autoria dos textos; Teixeira é apresentado por seu poema de dicção camoniana; e em relação a Botelho de Oliveira, não é nem mencionado seu estilo.

A sensibilidade poética, o nascimento e o louvor à terra são aspectos que assinalam as escolhas de Bandeira para o período anterior à independência. Os iniciadores, precursores, inspiradores de movimentos ou momentos literários são citados, ainda que suas produções sejam consideradas medíocres, como é o caso de Botelho, ou que o historiador não possua provas sobre autoria ou nascimento, como são exemplos Anchieta e Teixeira.

Perkins adverte que inter-relações de textos e autores são construídas pelo historiador, não sendo inerentes à história<sup>162</sup>. Bandeira prefere classificar os autores em grupos que possuem similaridades<sup>163</sup>. Apesar de os poetas apresentados antes dos árcades parecerem desvinculados uns dos outros, é justamente essa separação que os aproxima. No conjunto, eles anotam o início da trajetória cujo percurso resultará na evolução do sentimento em nossa poesia. Teixeira tem como mérito a “possibilidade” de ser o primeiro poeta nativo; os jesuítas introduzem o tema religioso; a poesia satírica de Matos é pioneira a

---

<sup>162</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 31.

<sup>163</sup> David Perkins diferencia três modos de classificar as obras e autores: grupo, classe e tipo. O primeiro refere-se a um número de pessoas que estiveram relacionadas entre si; a segunda trata das características que as obras têm em comum; o terceiro tem também características comuns, mas a razão de juntá-las está em cada obra individual se aproximar de um modelo conceitual do tipo. p. 32.



refletir em versos a sociedade da colônia; o poema de Botelho de Oliveira inaugura o sentimento de exaltação à terra natal.

Essa atitude vai ao encontro do que explica David Perkins: “é convencional em histórias da literatura descrever-se, num resumo, o estado de acontecimento um pouco antes do começo da história a ser contada”<sup>164</sup>. Bandeira, nesse primeiro momento, apresenta a poesia produzida no Brasil, e não a poesia brasileira, por isso recorre às fontes históricas. O distanciamento temporal é suprido pela leitura das primeiras histórias literárias. Isso fica evidente quando explica, de modo lacônico, a lembrança do nome de frei Manuel de Santa Maria de Itaparica, considerado um fraco poeta: “a entrada em todas as nossas histórias literárias” (p. 25). Dos jesuítas até os românticos há dificuldade de uma classificação mais rigorosa, por isso denomina um capítulo de gongóricos e árcades<sup>165</sup>.

Para Perkins, a história é contada a partir de uma atitude partidária. Na *Apresentação*, a poesia de Gregório de Matos é a primeira que recebe atenção. Ela está alicerçada ainda com os sistemas religioso e político, mas agora em oposição. O historiador relata que os conflitos entre os autóctones e os portugueses geraram a primeira unidade. É a partir da construção de um ideal comum e da formação de grupos que são separados os árcades dos primeiros escritores. Essas lutas representam o desejo de fronteira entre a identidade e alteridade, através do sentimento de pertença a um país e teria sido isso que gerou as primeiras sociedades literárias com o “propósito de lembrar a Portugal (...) que havia no Brasil quem se interessasse pelas coisas do espírito” (p. 24).

As sociedades são espaços onde os grupos se encontram e constroem o sentimento para a futura independência política. O nome de Veríssimo serve de referência, pois esse vê, nas academias, o primeiro leve sintoma de espírito local de independência. Ao citá-lo, Manuel

---

<sup>164</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 10.

<sup>165</sup> Nas *Noções de histórias da literatura*, Manuel Bandeira separa esse mesmo período por séculos, pois o considera como literatura colonial. Somente a partir do Romantismo, com Gonçalves de Magalhães, agrupará os poetas em estilos de época.

Bandeira apresenta um argumento segundo o qual essas instituições têm um papel fundamental no desenvolvimento da identidade nacional, mas o narrador privilegia a produção artística e a linguagem e não o nacionalismo. Se, por um lado, são as lutas entre brasileiros e portugueses que motivam seus surgimentos, por outro, a poesia laudatória e clássica ficam evidentes quando Bandeira, utilizando as palavras de Alberto Lamego, explica que havia torneios poéticos para saber o que era mais glorioso: “celebrar Lisboa a conservação da vida de El-Rei nosso Senhor na sua presença ou celebrá-la a Bahia na sua ausência” (p.25). A influência do ensino clássico fica manifesta porque os poetas escreviam sonetos nos quais cada verso pertencia às línguas latina, portuguesa, espanhola, italiana e francesa. Para Bandeira, “apesar de efêmeras e medíocres, as produções dessas academias exerceram influência no desenvolvimento de nossas letras” (p. 24). As sociedades não são lembradas apenas pelos primeiros sintomas do espírito local pela independência, mas principalmente por sua contribuição para a língua.

Com os árcades, o sistema econômico recebe um papel preponderante, pois Bandeira explica que, no século XVIII, com a exploração do ouro e dos diamantes, Minas Gerais tornou-se a capitania mais populosa e rica. Com essa riqueza, desenvolveu-se a arquitetura e as artes<sup>166</sup>. Cidades como São João del Rei, Mariana e Diamantina constituíram centros de instrução. Os escritores eram, na sua maioria, advogados que estudaram na metrópole e residiram em vários lugares.

Quando passa a tratar dos poetas de Minas, Bandeira destaca seis nomes principais, aos quais chama de “plêiade mineira”: Santa Rita Durão, Cláudio Manoel da Costa, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto, Tomás Gonzaga e Silva Alvarenga. Ainda que o autor nomeie o estilo dominante daquela época de arcadismo, os poetas são destacados por seu nativismo comovido, seu patriotismo particular e pela apresentação de novo assunto: a gente e a natureza americanas.

---

<sup>166</sup> Em 1938, Manuel Bandeira publicou *Guia de Ouro Preto*, com ilustrações de Luís Jardim e Joanita Blank, no qual relata a história da descoberta do ouro e o desenvolvimento cultural dessa cidade.

Os temas associados ao nacionalismo — indianismo, regionalismo — que serão consolidados no Romantismo, têm seu início propiciado pelo grupo mineiro. O historiador apresentará os poetas agrupados em torno de aspectos comuns e continuadores do nativismo e das sátiras aos governantes portugueses. O tratamento que deram à natureza brasileira e à história do Brasil assinala a primeira evolução do ufanismo de Botelho e da visão social de Matos.

Bandeira acredita ser o sentimento nativista desenvolvido de modo mais aprimorado por essa escola que prenuncia o Romantismo quando afirma que “em certos dos nossos árcades é de observar alguma coisa que representa o aproveitamento do elemento brasileiro, uma força renovadora ainda sem consciência de si mesma” (p. 26). Nessa passagem, o historiador demonstra ser o distanciamento que possibilita averiguar as ações do passado.

Não obstante enumerar seis autores, Bandeira não destaca todos. A inclusão Inácio José de Alvarenga Peixoto no grupo mineiro está associada à sua participação na Inconfidência e não ao valor literário de sua produção. Só lhe é atribuído um drama, uma tradução e alguns poemas de forma fixa. Nesse tipo de seleção é privilegiado o caráter ideológico, não o estético. A literatura, no período anterior aos românticos, está ligada à metrópole, pois os gongóricos e árcades são agrupados em um capítulo, mas poesia estabelece a mudança no espírito e na temática, cujo conteúdo dos poemas revela o início do patriotismo através da ufanía dos poetas. Embora ressalte que não haja na obra dos mineiros nada que os diferencie dos árcades portugueses, Bandeira busca justamente na diferença, os traços da identidade brasileira, do mesmo modo que fizera com Gregório de Matos, que, apesar de assemelhar-se aos gongóricos da metrópole, são destacados os poemas em que satiriza a vida da Colônia. Essa ideia é reforçada quando explica que a ação de Cláudio Manuel, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga não se restringiu às letras, pois se envolveram no movimento libertário da Inconfidência (1779). Os árcades mineiros são os primeiros escritores que se unem em prol de uma causa comum,

a independência, ao mesmo tempo em que preparam o Romantismo. A poesia serve de arma para a aquisição da liberdade política.

A atitude do governo português para com os árcades demonstra a importância dos poetas na conquista da independência do país. A situação social da época impunha aos escritores o uso de pseudônimos para que pudessem expor seus pensamentos, por isso há textos cuja autoria teve de ser descoberta posteriormente. Quando Bandeira discorre sobre a questão da autoria de *Cartas chilenas*, problema histórico-crítico, o levantamento das fontes denota a importância do presente para a construção de documentos que esclareçam o passado. Com os estudos, Bandeira deixa claro que foi Gonzaga quem as escreveu. A recuperação seleciona alguém que não produziu a literatura laudatória, ou seja, que destoou. Tomás Antônio Gonzaga foi acusado de traidor, por isso foi preso e desterrado para países da África. Esse acontecimento expande a própria noção do que era produzir nesse período: a falta de liberdade de expressão (sistema político) influencia a falta de liberdade de criação (sistema artístico, preso a moldes clássicos).

A memória coletiva selecionou aqueles escritores que romperam de alguma forma com os modelos impostos pela Metrópole e construíram as primeiras bases para a futura independência política e cultural. Dante Moreira Leite (1979) esclarece que a crítica romântica queria “consolidar a independência através de elementos característicos e distintivos do país, bem como um sentimento de fidelidade à pátria e às suas tradições”<sup>167</sup>. A atitude nacionalista fez com que os escritores, principalmente os românticos, tomassem como símbolo do país o índio e a natureza, baseando-se em documentos do passado como *A Carta*, de Pero Vaz de Caminha. Entretanto, Moreira Leite explica que os “autores valorizavam, esteticamente, o exótico e o distante por influência europeia. Esses símbolos sustentaram e sustentam os sentimentos

---

<sup>167</sup> LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: EDUSP, 1979. p. 43.

nacionalistas”<sup>168</sup>

Na *Apresentação*, os poemas *O Uruguai*, de Basílio da Gama e *Caramuru*, de Santa Rita Durão, aproximam-se por constituírem críticas em relação à metrópole, pelo sentimento de nostalgia e exaltação à terra natal. Unem-se, ainda, por incorporarem o tema do índio e constituírem a vertente do espírito nativista da escola mineira, mas Bandeira não enfatiza os aspectos nacionalistas, apenas os menciona.

O historiador relata que, por ter sido jesuíta, Basílio foi condenado ao desterro para Angola, mas conseguiu livrar-se da pena quando escreveu um epitalâmio à filha de Pombal. Esse acontecimento confirma a função laudatória da literatura; além disso, demonstra uma ruptura entre a igreja e a monarquia. A intensificação da violência da metrópole pode caracterizar o motivo da atitude de Basílio da Gama em relação ao ataque que faz aos jesuítas em seu épico. No *Caramuru*, apesar de Durão oferecer seu poema ao príncipe, não se limita ao elogio, mas aproveita esse espaço para recomendar-lhe que dê uma atenção maior para a situação do índio que estava na miséria.

David Perkins explica que a história literária é sobrecarregada pelos comentários porque inclui a crítica<sup>169</sup>. Bandeira descreve e avalia *O Uruguai* e *Caramuru* por considerá-los precursores do indianismo. Do *O Uruguai*, é recuperado o assunto dos cinco cantos, apresentado seis versos, os quais descrevem de modo negativo os padres da Companhia de Jesus, e mais três cujos versos vaticinam sobre a permanência da obra, mesmo após a morte do poeta. Para Bandeira, não há grandeza de inspiração no poema, e o espírito que o anima não autoriza colocá-lo entre os precursores do Romantismo, como defende José Veríssimo em sua *História da literatura*:

foi o primeiro a tomar por motivos de inspiração coisas americanas e pátrias. Soube demais cantá-las com um raro espírito de liberdade cívica e poética, sem as escravizar a fórmulas consagradas e ainda com peregrinas qualidades de invenção e estilo<sup>170</sup>.

---

<sup>168</sup> LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. p. 44.

<sup>169</sup> PERKINS, David. *História da literatura e narração*. p. 22.

<sup>170</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*. p. 117.

Em *O Uruguai*, Manuel Bandeira vê méritos na beleza das paisagens, correção e brilho da forma e fino sentimento nesse episódio (p. 38). Ressalta, ainda, a originalidade, pois seu autor abriu mão da mitologia e da oitava real, fugiu aos recursos gongóricos e arcádicos, ou seja, inovou. Ferdinand Denis não atribui um parecer favorável à epopeia de Basílio, pois tem em conta a busca pela “cor local. O francês acredita que esse traço é mais proeminente no *Caramuru*. Bandeira parece concordar com Denis, pois acredita que o *Caramuru* é mais representativo para a literatura brasileira, pelo assunto, pela intenção patriótica e pela extensão e chega a afirmar que “pela correção da linguagem figurará Durão entre os clássicos do nosso idioma” (p. 42). Tal constatação demonstra que sua escolha pessoal é pelo poema de Durão, mas por motivos diferentes dos primeiros historiadores.

A preferência de Ferdinand Denis pelo *Caramuru* não o impediu de reconhecer a fraqueza da concepção do poema no plano estilístico. A escolha do francês é justificada pela “identificação de uma forte ‘cor local’, responsável pela caracterização de uma produção nacional, meta que toda a literatura vindoura deveria buscar”<sup>171</sup>. Esse elemento seria fundamental, na opinião de Friedrich Bouterweck e Simonde de Sismondi, primeiros historiadores estrangeiros que se ocuparam da nossa história literária, para constituir a identidade cultural brasileira<sup>172</sup>.

Na *Apresentação*, as críticas em relação ao *Caramuru* estão vinculadas à falta de autonomia e o distanciamento com “a nação”: apegou-se em tudo ao modelo camoniano, e a índia Paraguaçu é uma donzela europeia. A opinião sobre o caráter do amor entre Caramuru e Paraguaçu é motivo de aproximação com José Veríssimo. Bandeira cita o historiador que descreve o amante “como um santo ou lendário cavalheiro cristão, e a reservando num milagre de continência, para sua

---

<sup>171</sup> DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo. A contribuição européia: crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978. p. 37.

<sup>172</sup> Ver: CÉSAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo. A contribuição européia: crítica e história literária*.

esposa segundo a santa madre Igreja” (p. 41).

O modo como são apresentados os poemas aponta para o conflito prático entre “a obra literária que se está descrevendo e a narrativa que se está construindo”<sup>173</sup>. Os traços que fazem a preferência de Bandeira pelo *Caramuru* não são os elementos da natureza e o distanciamento do modelo camoniano, características que fizeram Veríssimo preferir *O Uruguai*, nem a cor local, preferência de Denis, mas o assunto do épico e sua correção na linguagem. Nesse aspecto, Durão é colocado como participante tanto das letras brasileiras como da tradição portuguesa, porque, naquele momento, não havia separação entre Brasil e Portugal. Do ponto de vista da narrativa como explicação, Perkins explica que um evento deve relacionar-se a outro, caso contrário não é história. Para a *Apresentação* o critério de autonomia é fundamental na medida em que ele demonstra a “evolução”. O *Uruguai* inova em relação aos recursos gongóricos e arcádicos, por isso, apesar de Bandeira preferir o *Caramuru*, na narrativa é o poema de Basílio que sobressai<sup>174</sup>.

Com os árcades, Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga o tratamento é o mesmo. Esses poetas possuem méritos artísticos reconhecidos por Ferdinand Denis, mas sofrem críticas de Bandeira devido, no caso de Cláudio Manuel, à presença da influência italiana e tom demasiadamente europeu, e, no de Gonzaga, às metáforas mitológicas, inadequadas, a seu ver, à natureza americana. O historiador recupera os juízos sobre as obras, mas valoriza, por exemplo, os sonetos de Cláudio Manuel, que se distanciam dos modelos arcádicos e identificam-se com a tradição camoniana encontrada na edição de suas *Obras*. É interessante que Bandeira seleciona os autores árcades, mas valoriza-os quando não se prendem aos preceitos do Arcadismo, pois essa escola possui traços que distanciam os poetas da natureza brasileira.

Do ponto de vista do sistema social, isso é compreensível, pois na *Apresentação* é possível constatar, pela biografia dos poetas, que na

---

<sup>173</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 23.

<sup>174</sup> O *Caramuru* não será mencionado na antologia, apenas o episódio da morte da Lindóia, de *O Uruguai*.



época estudavam-se as letras clássicas e as literaturas modernas, principalmente a italiana, a espanhola e a portuguesa. O sistema pedagógico também cooperava para o ensino religioso, pois Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Santa Rita Durão fizeram seus estudos no Colégio dos Jesuítas, no Rio de Janeiro. Basílio da Gama chegou a concluir o noviciado em maio de 1759, ano em que a Ordem foi expulsa do Brasil.

A temática religiosa, que, com os jesuítas, dá início a nossa poesia, terá, durante o período colonial, em Santa Maria de Itaparica, Padre Sousa Caldas, Frei Francisco de S. Carlos, Elói Otoni, a continuação da tendência. Com a exceção de Itaparica, todos os demais traduziram livros da Bíblia e contribuíram para a difusão cristã, muito presente nos poetas românticos. Entretanto, Silva Alvarenga é lembrado pelo poema “O desertor das letras”, no qual, segundo o historiador, “satiriza os velhos métodos de ensino seguidos na Universidade antes da reforma de Pombal” (p. 35). Esse conflito entre o pensamento jesuítico e o pombalino também pode ser observado nos épicos dos árcades: Basílio da Gama e Santa Rita Durão. Os poemas *O Uruguai* e *Caramuru* são apresentados com posicionamentos diferentes quanto às ideologias, pois o primeiro ataca os jesuítas, enquanto o segundo, além de exaltar a Igreja em sua invocação, incorpora valores cristãos.

Hugo Achugar (2006) explica que o modelo de ensino influencia o sistema literário. O autor menciona a escola como um dos âmbitos onde as épocas de mudança produzem maiores efeitos, pois esse lugar representa, no nível do público, a esfera onde se processa e se constrói a memória. Um campo de batalha onde o presente debate o passado como uma forma de construir um futuro<sup>175</sup>.

A produção dos árcades para a construção nacionalista é fundamental, apesar de eles terem vivido em uma época na qual o Brasil não era considerado uma nação. Para Antonio Candido, por exemplo, a luta para a independência do país contribuiu para a formação de uma

---

<sup>175</sup> ACHUGAR, Hugo. Ensaio sobre a nação no início do século XXI. In In \_\_\_\_\_. Planetas pessoas: efêmeros sobre arte, cultura e literatura. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p-201.



literatura empenhada<sup>176</sup>. Assim, o desejo de liberdade ultrapassa a questão do local de nascimento.

Na *Apresentação*, Tomás Antônio Gonzaga é incluído, apesar de sua naturalidade ser portuguesa, o que caracteriza um aspecto importante para averiguar os valores para a seleção do cânone anterior ao Romantismo. Diferentemente de Bento Teixeira, a nacionalidade não é motivo de discussão, na medida em que o parâmetro, aqui, é o papel do poeta como revolucionário. A tradição crítica anterior reconhece o lugar de Gonzaga como poeta no sistema brasileiro, justamente porque essa mesma crítica tinha como parâmetros a construção da nacionalidade<sup>177</sup>. Na *Apresentação*, o autor é o árcade que ganha mais espaço, não somente porque “sua poesia reflete com formosura a natureza e o ambiente social brasileiro, expressos nos termos da terra” (p. 31), mas principalmente, por ter vivido dos oito aos dezesseis anos no Brasil, período no qual adquire sua formação<sup>178</sup>. Segundo o historiador, os oito anos foram determinantes para “o poeta que de certo modo se naturalizou brasileiro” (p. 28). A passagem demonstra um critério importante para os românticos, qual seja a valorização da infância para a formação do homem. Na visão romântica, a infância é um tempo de simplicidade e pureza, características utilizadas por Bandeira para diferenciar *Marília de Dirceu*, da produção dos árcades da Metrópole. O poema enfoca, como nunca antes, a beleza da natureza brasileira, pois possui “um fino gosto que não tiveram em suas tentativas pedestres os precursores Botelho de Oliveira e Itaparica” (p. 31).

Ao destacar que “*Marília de Dirceu* tornou-se desde logo a lírica mais popular da literatura de língua portuguesa e nenhum poema, a não ser *Os Lusíadas*, tem tido numerosas edições” (p.30), Bandeira revela três questões importantes para a história da literatura: primeira, que o poeta também fazia parte da tradição portuguesa, ou seja, que nesse

---

<sup>176</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*.

<sup>177</sup> SANTIAGO, Silviano. *Interpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. v. 1.

<sup>178</sup> Bandeira atribui à infância o momento fundamental para no futuro produzir sua poesia. Ver: MAROZO, Luis. *A água na poesia bandeireana*.

momento não havia separação entre as literaturas de Brasil e Portugal; segunda, deixa implícito que a recepção de Gonzaga repercutiu na Metrópole; e terceira, diz respeito à permanência da leitura da obra, pois o texto continua a ser publicado ainda no presente de Manuel Bandeira.

Apesar de nas líras ficar latente a denúncia contra a coroa, a poesia social de Gonzaga ganha ênfase nas *Cartas chilenas*, em que, sob o pseudônimo de Critilo, redige “uma diatribe violentíssima contra a pessoa do governador Luís da Cunha Meneses e seus favoritos” (p. 31). Essa observação insere o árcade na série da poesia social iniciada por Gregório de Matos e que terá Francisco de Melo Franco, autor do poema “O reino da estupidez”, como o último nome dessa tradição no período anterior ao Romantismo.

O conflito entre o gosto particular e a narração que Bandeira demonstra ao tratar de *Caramuru* e *O Uruguai* também aparece entre *Marília de Dirceu* e *Glaura*. O narrador chega a afirmar ter “mais variedades de ritmos, e ainda de sentimentos e tom na *Marília de Dirceu* do que em *Glaura*, mas no livro de Silva Alvarenga a simplicidade é a mesma, senão maior e mais constante; menor também o repertório arcádico” (p. 36). O texto é elogiado pela naturalidade da paisagem brasileira, que não se apresenta de maneira exótica. Por essas qualidades, acredita que Alvarenga “mereceria ser colocado entre os precursores do Romantismo” (p. 36). Se os parâmetros de Bandeira fossem apenas o distanciamento entre os poetas portugueses e o nativismo, *Glaura* estaria presente na antologia. Esses elementos são destacados porque foram utilizados por historiadores anteriores que, conseqüentemente, avaliaram com outros parâmetros. Assim, Alvarenga não merece esta mesma leitura. No caso da *Apresentação*, Gonzaga é destacado por ser mais representativo para o sistema, além de possuir um caráter revolucionário.

As mudanças de perspectivas de Bandeira em relação aos historiadores que o precederam apontam para o horizonte de expectativa do historiador que sofre a influência do conteúdo semântico

acumulado até sua recepção<sup>179</sup>. As obras e os autores são lembrados por estarem relacionados a linhas temáticas e, embora o narrador não se abstenha de dar sua opinião, possibilita historiar quais fatores foram importantes para as leituras da tradição historiográfica, principalmente pelos naturalistas.

*O desertor das letras*, escrito quando ainda Silva Alvarenga era estudante em Portugal, serve de exemplo. Bandeira afirma que o texto é “uma sátira aos velhos métodos de ensino seguidos na Universidade antes da reforma de Pombal, foi publicado por ordem do ministro D. José” (p. 35). Dessa forma, esse poeta poderia inserir-se na temática satírica, mas o assunto do poema não se refere à nossa sociedade e sua permanência deve-se a uma ordem. Talvez por isso figure no ensaio a quadra na qual o ainda estudante se lembrara “enternecidamente do Pão-de-Açúcar” (p. 36). O historiador buscará, no poema, a parte em que, pela primeira vez na poesia a distância da terra natal gera o sentimento de nostalgia, e não os versos satíricos sobre o ensino em Portugal.

Bandeira coloca sua visão atual, o contexto que está inserido, e, simultaneamente, o acúmulo semântico das várias recepções. Sua interpretação transforma, adapta o significado da mensagem recebida, fixando-a às atitudes e aos valores do efeito que o texto produziu. À medida que o tempo fica mais distante, a memorização seleciona os elementos mais significativos. A *Apresentação*, para conquistar a reputação como fonte e, conseqüentemente influenciar a mudança de opinião, suscetível de ser obtido nas leituras posteriores, deve ancorar-se nas histórias anteriores, como explica Perkins:

Uma história da literatura pode ser uma mímese precisa do passado somente se todas as histórias que ela ecoa também o são. A autoridade de um historiador da literatura se baseia em outras autoridades as quais não são, de fato, menos autorizadas que a atual<sup>180</sup>.

Apesar de o historiador opinar sobre suas preferências, ele

---

<sup>179</sup> JAUSS, Hans. *A história de literatura como provocação à teoria literária*. p. 35.

<sup>180</sup> PERKINS, David. *História da literatura e narração*. p. 45.

procura não excluir o nome de poetas canonizados pelas histórias literárias de Silvio Romero e de José Veríssimo. Isso fica claro pelas várias vezes em que, no período anterior à Independência, Bandeira expressa sua opinião negativa sobre uma obra selecionada, classificando-a como incapaz de destacar-se das demais. Autores como o padre Sousa Caldas e o Frei Francisco de S. Carlos, cujos nomes não são ligados às obras, são inseridos em linha temática. Bandeira apenas informa: “suas produções estão quase completamente esquecidas, escreveram poesias de caráter religioso” (p. 42).

Há, por outro lado, exemplos em que um determinado autor recebe maior notoriedade na *Apresentação* do que em histórias anteriores. Manuel Bandeira apresenta Caldas Barbosa como o poeta que abre a vertente da poesia popular. Nesse sentido, esse escritor, embora membro da Nova Arcádia, destaca-se pelo seu caráter precursor. Poeta de uma obra, a *Viola de Lereno*, ganha espaço significativo no ensaio, pois sua poesia é “inspirada nas formas populares, modinhas e lundus, gêneros que adquiriram popularidade no Brasil e em Portugal” (p. 43). Bandeira diz ser ele “o primeiro brasileiro em que se encontra uma poesia de sabor inteiramente nosso” (p.43).

Para José Veríssimo, o mérito estético do referido poeta não lhe justifica o destaque, servindo sua produção apenas como registro da “mestiçagem luso-brasileira, que, primeira física, acabara por influir na psique nacional”<sup>181</sup>. A opinião de Veríssimo é claramente uma crítica ao motivo pelo qual, em sua história, Silvio Romero atribui destaque a Caldas: seu caráter mestiço. No entanto, identifica em Caldas Barbosa a única manifestação poética posterior a Gregório de Matos, na qual “expressamente se revela a musa popular brasileira na sua inspiração dengosamente erótica e no seu estilo barroco”<sup>182</sup>.

Manuel Bandeira avalia a obra de Caldas Barbosa a partir de um critério diferente da análise dos dois historiadores, com os quais dialoga constantemente nesse primeiro momento. Para Silvio Romero, o caráter

---

<sup>181</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*. p. 98.

<sup>182</sup> VERÍSSIMO: *História da literatura brasileira*. p. 98.

mestiço do poeta colabora para a avaliação positiva da obra, enquanto Veríssimo o associa a uma tradição iniciada por Gregório de Matos e ao barroco. Para Bandeira, o mérito de Caldas Barbosa está em ser o primeiro brasileiro a produzir uma obra literária de tom popular, característica fundamental para os modernistas<sup>183</sup>. O interesse pelo poeta está no fato de o tempo valorizar um aspecto de sua obra que os historiadores anteriores não tinham como parâmetro. Daí a crítica a Veríssimo, que só percebeu nos versos do mestiço os “requebros da musa mulata a disfarçar a mesquinhez de inspiração e de forma” (p. 44). Esse poeta é o último que abre individualmente uma tradição da poesia brasileira.

Depois dele há uma mudança, pois, pela primeira vez, o historiador partirá de fatores literários para avaliar a produção artística. O ensaio inicia o segundo capítulo e, daí em diante, além da pertença nacional e o sentido de progresso, ambos os elementos fundamentais para o modelo historicista do século XIX, Bandeira busca principalmente o desenvolvimento da consciência individual dos poetas na construção de sua subjetividade e de sua poesia.

#### 4.1.2 Passado nacional

Diferentemente do capítulo sobre os gongóricos e árcades em que eram privilegiados os sistemas políticos, econômicos ou religiosos do país em formação, a discussão, a partir do Romantismo, é sobre a literatura. Entretanto, a recepção acata o mesmo princípio do início da narrativa, qual seja, o desenvolvimento do poeta na conquista do estilo individual. Os românticos que merecem destaque são os que “inovam” e/ou “progridem” em relação à liberdade de expressão.

O sistema literário é dividido em três momentos nos quais a poesia dos principais autores românticos está vinculada a escritores europeus cuja única exceção é Gonçalves Dias, que acrescenta com o

---

<sup>183</sup> David Perkins explica que “a *Cambridge History of Classical Literature* difere de todas as classificações prévias da lírica grega antiga, pois apresenta uma categoria de ‘mulheres poetas’. A escolha ideológica demonstra com que rapidez e profundidade até as mais tradicionais taxonomias são revisadas se interesses atuais estão envolvidos”. PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 45.

aspecto local:

O inicial, em que à inspiração religiosa, base da poesia de Magalhães e Pôrto-Alegre reflexo da de Lamartine, acrescentou Gonçalves Dias a que buscava assunto na vida dos selvagens americanos; o segundo, representado pela escola paulista de Álvares de Azevedo e seus companheiros, onde predominou o sentimento pessimista, o tom desesperado ou cínico de Byron e Musset; finalmente o terceiro, o da chamada escola condoreira, de inspiração social, a exemplo de Hugo e Quinet. (p. 46).

Bandeira explica que a evolução romântica se renovou de uma geração à outra no que tange à temática, ao sentimento e ao tom. Essa divisão aponta para aquilo que Tynianov (1973) propõe: os elementos constitutivos de uma obra correlacionam-se com outras obras que as antecederam ou que lhes são simultâneas, mas possuem ritmos diacrônicos diferenciados. O sistema romântico tem relação com o sistema árcade, mas, internamente, possui diversidade. A mudança política interfere no sistema artístico, pois os escritores procuram construir o sistema cultural.

Na *Apresentação*, a ênfase no Romantismo é a construção da originalidade, da autonomia e da subjetividade não a do país, mas a da profissão de escritor. Embora a produção de Magalhães e de Gonçalves Dias, embora estejam a serviço da nação, o narrador prefere realçar o papel de ambas para o desenvolvimento da liberdade de expressão.

O historiador reconhece em Gonçalves de Magalhães o iniciador do Romantismo, mas como leitor/crítico considera Gonçalves Dias o primeiro grande escritor brasileiro. Essa escolha justifica-se pelo fato de o poeta possuir “autêntica imaginação e sensibilidade poética”. Esses dois aspectos são fundamentais para o conceito de arte e nãoarte em um momento no qual a liberdade é a palavra-chave. Com o sistema político desvinculado de Portugal surge alguém com sensibilidade e com gênio criador.

Bandeira destaca que alguns críticos, entre eles Sílvio Romero, contestam ser Magalhães o iniciador do Romantismo. O historiador, embora não o considere um grande poeta e o desqualifique por suas ideias terem sido influenciadas pela França e Portugal, reconhece que, a

partir dele, as tendências da nova estética se organizaram em doutrina e em movimento. O olhar relativiza o nacionalismo romântico, pois os padrões estéticos vêm de fora para dentro e criam normas que limitam a criatividade. A segunda geração é que recebe os méritos como representação do “espírito coletivo”.

O passado nacional abre-se na *Apresentação da poesia brasileira* com o “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”<sup>184</sup>, escrito por Gonçalves de Magalhães e publicado na revista *Niterói*. Maria Eunice Moreira explica que nesse texto Magalhães defende a ideia na qual a ‘pátria’ deveria ser explorada pela literatura, e não as peculiaridades da terra como propunham os críticos europeus. A autora elucida ainda que a noção de pátria trazia consigo uma história antiga em que na Europa circulava há mais de século, enquanto no Brasil seria necessário incorporar a tropicalização das descrições e das personagens para surgir uma nova literatura, desejo dos nacionalistas<sup>185</sup>.

Na *Apresentação*, o artigo de Magalhães é lido como um manifesto pela liberdade de expressão, como um texto apontado para o futuro, cuja palavra de ordem é a conquista do Gênio<sup>186</sup>. O discurso é permeado pela citação do poeta, separada por aspas, e pelo relato de Bandeira:

“Tão grande foi a influência que sobre o Gênio Brasileiro exerceu a Grega mitologia transportada pelo Poetas Portugueses, que muitas vezes Poetas Brasileiros em pastôres se metamorfoseiam e vão apascentar seu rebanho nas margens do Tejo e cantar à sombra das faias”. Os nossos poetas, continuava Magalhães, deviam abandonar essa poesia estrangeira, fundada na mitologia, e voltar os olhos para a religião “que é a base da moralidade poética, que empluma as asas ao Gênio, que o abala e o fortifica, e através do mundo físico até Deus o eleva” A meio do artigo perguntava: “Pode o Brasil inspirar a imaginação dos

---

<sup>184</sup> Esse ensaio foi reeditado em: MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil: estudo preliminar. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v.5, n.2, agosto.1999. p. 27- 39.

<sup>185</sup> MOREIRA, Maria Eunice. Na rede do tempo: história da literatura e fontes primárias. p. 125-126.

<sup>186</sup> O dicionário Houaiss dá sete sentidos para a palavra gênio, sendo que cinco envolvem originalidade, autonomia artística e subjetividade: 1- Espírito que, segundo os antigos, regia o destino de um indivíduo, de um lugar etc., ou que se supunha dominar um elemento da natureza, ou inspirar as arte; 2- aptidão para algo; 3- extraordinária capacidade intelectual, notadamente a que se manifesta em atividades criativas; 4- indivíduo dotado dessa criatividade; 5- aquilo que é distintivo.



Poetas? E os indígenas cultivaram a Poesia?” Concluía pela afirmativa. Se a nossa não tivera caráter novo e particular, é que nossos poetas não tinham tido “bastante força para despojarem-se do jugo dessas leis, as mais das vêzes arbitrárias, daqueles que se arrogam o direito de torturar o Gênio, arvorando-se legisladores do Parnaso”. Para corrigir essa fraqueza, propunha a lição de Schiller: “O poeta independente não reconhece por lei senão as inspirações de sua alma, e por soberano o seu Gênio” (p. 44-45).

Ao indicar os principais pontos que Magalhães propõe para constituir a revolução romântica, o narrador assinala a substituição para um modelo nacional, como explicou Moreira (2004), mas reforça o papel do poeta: “o abandono aos artifícios arcádicos, da mitologia, da paisagem europeia, em favor da natureza brasileira e da religião; abandono das regras clássicas, substituídas pela livre iniciativa individual” (p. 45).

O termo nacional quase não é mencionado no Romantismo. Uma das raras vezes isso se verifica quando Bandeira afirma que nas *Brasilianas*, coleção de poesias líricas, Manuel Araújo de Porto-Alegre “tenta nacionalizar a poesia”. A obra teria colaborado para influenciar poetas novos e reforçar a ação reformadora iniciada por Magalhães com o ensaio e com *Suspiros poéticos* e *Saudades*. A passagem supracitada esclarece o efeito produzido no leitor da época, pois afirma mais adiante que os textos tiveram grande repercussão no Brasil, suscitando “numerosos entusiastas e discípulos” (p. 48). Magalhães e Porto-Alegre correspondem à expectativa coletiva como demonstra Joaquim Norberto em suas *Modulações poéticas*<sup>187</sup>, mas na *Apresentação* o narrador adverte sobre os poemas de *Brasilianas*: “tiveram fama no tempo, mas para o gosto moderno soam por demais palavrosos e enfáticos” (p. 48).

Bandeira, apesar de um leitor individual, revela a estrutura de apelo social tanto da época do Romantismo como do momento de sua recepção. Porto-Alegre serve para descrever os principais temas da primeira geração, mas o historiador desqualifica-o como poeta, pois afirma ser ele mais representativo como pintor. O poema destacado é *Colombo*, no qual aponta os aspectos cristãos, a falsificação da figura

---

<sup>187</sup> Ver: ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria E. *O berço do cânone*. p.89-142.



do descobridor da América e do passado histórico.

O nacionalismo atrelado à primeira geração romântica e, principalmente, a posição que Magalhães gozava em sua época é descrita por Bandeira quando trata da *Confederação dos Tamoios*, pois afirma que “o prestígio social do autor veio fortalecer a corrente patriótica do indianismo” (p. 47). A posição de Magalhães colabora para a construção do nacionalista que afetaria no futuro a visão sobre o passado colonial. Perkins alerta para o papel da tradição na escrita das histórias literárias: “a classificação é anterior à literatura que classifica, porque organiza percepções da mesma. Sua validade se confirma cada vez que os textos são lidos”<sup>188</sup>.

Na *Apresentação*, Bandeira, ao enfatizar os autores gongóricos e árcades, destaca-os pela capacidade de os poetas fugirem aos preceitos das escolas europeias, pelo seu nativismo. Para Perkins, “modificações muito amplas podem ocorrer com o tempo, mas o processo não consegue transcender de todo suas origens”<sup>189</sup>. A literatura surge em torno do conceito de nação pelo impulso de críticos como Gonçalves de Magalhães, que, com seu ensaio propõe os parâmetros para a construção da poesia brasileira relacionada à pátria, à função político-ideológica. Como artista, o romântico produziu sob o mesmo parâmetro o que lhe proporcionou reconhecimento. Entretanto, a recepção no século XX já não era a mesma; o narrador mostra que *Confederação dos Tamoios* não tinha o mesmo efeito: “Magalhães estava longe de ser o gênio que julgaram ver alguns dos seus contemporâneos (...) a leitura dessa epopéia (...) não confirma a estima que a cercou no tempo de sua publicação. Ninguém mais a lê senão quem o faz por obrigação de historiador ou crítico literário” (p. 47). O épico tem apenas importância para aqueles que analisam diacronicamente o sistema, mas não para a fruição artística. Bandeira reconhece o prestígio social de Magalhães para o fortalecimento da corrente patriótica do indianismo, mas atribui a Gonçalves Dias seu início dez anos antes pelas “Poesias americanas”

---

<sup>188</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 43-44

<sup>189</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 44.

dos *Primeiros cantos*.

O distanciamento temporal permite que o historiador separe o lugar do poeta no espaço social do passado, do valor que as gerações futuras o reservaram no presente, ao mesmo tempo em que diferencia o lugar histórico do seu valor literário. Como em uma narrativa ficcional, Bandeira força o leitor à cumplicidade pelo mecanismo do ponto de vista. David Perkins explica: “Um enredo com heróis e vilões bem claros, como os heróis magnificados por um ponto de vista admirativo do qual o narrador participa emocionalmente é um tipo simples e bem conhecido”<sup>190</sup>. Magalhães e Dias são tratados como dois autores que se digladiam pelo posto de iniciador dos vários gêneros. Se, na contemporaneidade dos poetas, a vitória foi de Magalhães, no presente de Bandeira o triunfo de Dias é indiscutível, apesar de historicamente atribuir àquele o título de precursor do Romantismo.

No enredo de uma narrativa histórica, o aspecto cronológico não pode ser mudado, pois esse tipo de discurso necessita respeitar as datas para possíveis verificações, caso contrário perderia credibilidade<sup>191</sup>. O juízo do historiador pode, no entanto, atribuir critérios que valorizem e justifiquem as escolhas. O lugar de precursor do Romantismo não pode ser retirado de Magalhães tanto pelas datas das publicações como pelo acúmulo semântico da crítica que antecede Bandeira. Contudo, como o “herói” da *Apresentação* é a profissão de poeta, e o critério de valor está em sua originalidade, bem como na contribuição de cada um para o sistema, cabe a Gonçalves Dias o papel cuja justificativa é a seguinte:

A verdade é que tanto Magalhães como Porto-Alegre não eram românticos de natureza, nem tinham em si a autêntica imaginação e sensibilidade poéticas. Essas quem as possuía e em grau eminente foi Gonçalves Dias. (p.52)

Se os poetas anteriores ao Romantismo recebiam valor por se distanciarem de aspectos gongóricos e árcades; agora é a aproximação

---

<sup>190</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p.5-6.

<sup>191</sup> CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. p. 100-103.

aos preceitos românticos que os valoriza. O partidarismo do narrador permanece durante toda a apresentação do escritor que cumpre uma série de requisitos para seu lugar na história. Gonçalves Dias nasce aqui (espaço), depois da independência (tempo), possui “sensibilidade poética” para tratar do nativismo (herança histórica) e, além disso, acrescenta à inspiração religiosa, base da poesia de Magalhães e Porto-Alegre, a inspiração que buscava assunto nos selvagens americanos (construção da memória). Dias seria o poeta que conseguiu dar ao nativismo e à religiosidade, reivindicação coletiva da época, novas formas e novo tom, pois encontrou a síntese e a mais alta elevação no sentimento de nostalgia em “Canção do exílio”.

Além disso, o poeta repercute no presente como é demonstrado: “não há na poesia brasileira versos que tenham alcançado mais larga popularidade” (p. 55). Novamente, Bandeira aponta a permanência da leitura como fator fundamental para a caracterização do seu valor no sistema sincrônico literário nacional. Ainda hoje é possível conferir o potencial semântico que a obra adquiriu em subseqüentes etapas históricas de sua recepção, inclusive pela perpetuação de seus versos no Hino Nacional.

Não obstante, ser atribuído a Magalhães o título de organizador do Romantismo, cabe a Gonçalves Dias pôr em prática. O indianismo, por exemplo, chega ao seu ápice e morre com Gonçalves Dias. Se Manuel Bandeira destaca o poema “Canção do exílio” pelo caráter popular, pelo tratamento “religioso” e pelo sentimento nostálgico, seu autor não é menos elogiado por sua epopeia “I-Juca-Pirama”, considerada “a mais importante realização da musa indianista no Brasil” (p. 57).

Bandeira, ao apontar para o homem/poeta e para sua profissão/arte, desloca a interpretação dos românticos e dos naturalistas que de modos distintos procuravam caracterizar a nação. O nacionalismo na *Apresentação* é mais um obstáculo a ser superado pelo escritor. Quando trata do indianismo afirma: “a idealização do índio correspondia perfeitamente ao sentimento nacional: ela é anterior ao Romantismo e não desapareceu com ele. Será, se quiserem, um erro

nacional” (p. 58). O narrador aponta para a possibilidade de no futuro a idealização ser vista como um equívoco, mas já na *Apresentação*, demonstra o seu ponto de vista. Após Gonçalves Dias, só será mencionado o termo indianismo três vezes: quando comenta que “Última jornada” é uma “tentativa de reviviscência do indianismo” (p. 87). De *Panóplias*, texto parnasiano, é lembrado o poema “Morte de Tapir” e o soneto a “Gonçalves Dias” — ambos remetendo “a um indianismo retardado” (p. 101). De Machado para Bilac há um movimento em que o indianismo tomará outras formas e haverá outros atores, não mais necessariamente os índios. O historiador não dá grande ênfase a essas produções, mas deixa latente uma mudança da poesia nacionalista para outras preocupações dos poetas posteriores, cujo tema nacional será caracterizado pelo regional e pela história. Apesar de ainda predominar a preocupação com a construção de uma literatura da nação<sup>192</sup> durante a segunda metade do século XIX, o narrador trata de outras inquietações de Machado e Bilac, deixando manifesto o desvio do interesse pelo nacional.

Cabe a Olavo Bilac avançar com o episódio da epopeia sertanista do século XVII, *O Caçador de esmeraldas*. Nesse poema, é descrito o sertão pátrio; o espaço é regional, e o tempo é histórico. Bandeira apresenta quinze versos, nos quais o sertanista Fernão Dias Paes Leme delira de febre e vê tudo em torno de si da cor da esmeralda. O poema é apontado como “uma epopéia mais nacionalmente verdadeira do que a do Indianismo, mas sem a evocação épica, inexistente em Bilac” (p. 103). Essa observação indica um leitor que busca a cientificidade histórica como elemento de “verdade”, característica dos historiadores naturalistas. Entretanto, o tema da pátria torna-se exceção, pois depois de comentar “I-Juca Pirama”, Bandeira apresenta a lírica de Gonçalves Dias a qual se inspira “ora da natureza, ora da religião, mas, sobretudo de suas próprias tristezas” (p. 62).

A subjetividade torna-se outro elemento que qualifica Gonçalves

---

<sup>192</sup> Ver as histórias literárias de Sílvio Romero e José Veríssimo que serviram de base para a leitura de Bandeira para esse período.

Dias. Ele inicia a poesia lírica, ao mesmo tempo em que serve de síntese dos temas anteriores. Com o tema do apego à terra atinge o ápice da expressão, mas não é a emoção ufanista que, naquele momento, distinguia a poesia nacional da portuguesa, uma distinção acentuada com o projeto romântico no Brasil<sup>193</sup>, que qualifica o poeta como o principal romântico, e sim, a sua originalidade e sensibilidade. O modo como Gonçalves Dias é apresentado serve de evidência para a hipótese de Bandeira subverter uma leitura nacionalista que foi construída desde os primeiros críticos românticos.

A biografia de Gonçalves Dias serve de exemplo, pois o narrador relata a sua origem mestiça, filho de português com mãe brasileira “de origem ainda não definitivamente apurada (índia pura ou cafuza)” (p. 52), descreve os fatos de seu nascimento: o pai estava em fuga de nacionalistas exaltados e afirma: “a frescura das primeiras impressões da infância persistirá na obra indigenista do futuro poeta” (p.53). Bandeira defende terem os anos de estudos vividos em Portugal e as leituras de Chateaubriand influenciado o poeta, mas enfatiza que seu indianismo “vinha das fontes mais imediatas; o poeta trazia-o no sangue, alimentava-o das reminiscências de sua infância em Caxias” (p. 58). Tal como Gonzaga, é a condição existencial e o influxo no meio durante o período da infância que teria fortalecido a personalidade artística do poeta.

Sobre os românticos da segunda geração, o historiador basicamente trata do espírito pessimista, embora eles tenham produzido sobre a nostalgia da terra e da exaltação à natureza. Diferentemente de duelar dois autores, como fez com Magalhães e Dias, Bandeira trata do grupo com características comuns. Os poetas da segunda geração acentuam a individualidade, pois a poesia de caráter religioso, filosófico e pessimista torna-se referência. A poesia nacional perde força, porque a ênfase será no individual e no subjetivo, cujos modelos são Byron e Musset. Esses poetas caracterizam-se pelo trabalho com a linguagem, sem se preocuparem com inovações, e sim em seguir os padrões

---

<sup>193</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. p. 169-192.

estéticos ditados por poetas da Europa. O texto encaminha-se para o desenvolvimento do lirismo.

Na leitura de Bandeira, esse momento do Romantismo é fundamental para os modernistas, pois aqueles escritores iniciam o que os contemporâneos continuariam, ou seja, produzir uma poesia prosaica e com traços brasileiros, não no sentido nacionalista, da exaltação, e sim, subjetivo e nostálgico. Na *Apresentação*, os modernistas sofrem influência desses românticos, dos parnasianos e simbolistas, e não das vanguardas europeia. Suas temáticas repercutem consideravelmente nos poemas dos modernistas, principalmente do poeta Manuel Bandeira.

O nome significativo do grupo é Álvares de Azevedo. O historiador relata: “o que ainda hoje nos encanta em sua obra, o que lhe garantiu um lugar de destaque entre os primeiros líricos inspirados da nossa poesia é a frescura das suas confissões de adolescente” (p. 65). A recepção do poeta está associada à sua “verdade” poética, pois, em seus poemas, os anseios, os medos e as vivências surgiam e se resolviam em “funda nostalgia”. Esse aspecto denuncia um leitor modernista que não se filia à “estética da alegria” defendida por Graça Aranha.

Bandeira, apesar de propor três momentos para o Romantismo, destaca como grupo somente a segunda geração. Os primeiros românticos são: Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre. Gonçalves Dias é considerado pertencendo aos dois momentos, por ter iniciado a poesia lírica brasileira. A tristeza e a crise existencial são elementos que identificam a confraria, composta por vários poetas: Álvares de Azevedo, Laurindo Rabelo, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, Francisco Otaviano e Fagundes Varela. Há casos, como o de Rabelo, em que “a alegria exterior escondia uma funda mágoa”, a qual era revelada nos versos comoventes. Outro exemplo é Casimiro de Abreu, distinguido pela “nostalgia da pátria, os primeiros sobressaltos amorosos da adolescência, os encantos da paisagem brasileira” (p. 69). Contudo, após essa caracterização, ganhará destaque o sentimento de insegurança amorosa e a nostalgia da infância. O baiano Junqueira

Freire é lembrado porque em seus livros “palpita um sentimento fundo e sincero, nascido não da imaginação ou de leituras, mas de sofrimentos reais” (p. 70). Quanto a Fagundes Varela, nome relacionado aos condoreiros, também recebe destaque sua poesia metafísica em detrimento dos poemas alusivos à pátria, por Bandeira considerar o livro *Auri-verde* de “fracas poesias patrióticas” (p.75). O historiador afirma que “as melhores inspirações lhe derivam da sua natureza de hipocondríaco, de inadaptação dentro da civilização da cidade” (p. 74).

O próprio historiador deixa implícito que esses poetas continuavam produzindo poesias cujo tema era a nação, mas na perspectiva da narrativa, a geração inova em aspectos temáticos, pois possui uma preocupação mais individualista do que coletiva. Nesse sentido, é possível perceber a importância de tais escritores para o fazer poético de Bandeira. Em relação à questão técnica, por exemplo, constata que Junqueira Freire, no prólogo das *Inspirações do Claustro*, já intuía o verso-livre, uma das inovações atribuídas aos modernistas e da qual Bandeira foi mestre.

O historiador cita alguns nomes da terceira geração e, apesar de caracterizá-los pelo “tom empolado”, afirma: “nascidos por volta de 1840, atenuam-se, mas sem desaparecer de todo, as influências de Byron e Musset” (p.74). A poesia social iniciada com Gregório de Matos, cuja crítica era dirigida à sociedade baiana, possui feição diferente em Tomás Antônio Gonzaga, caracterizada em *Marília de Dirceu*, pelo tom de denúncia do eu-lírico em relação à exploração da terra. O tema recebe uma face distinta com a poesia de inspiração social de Castro Alves, único nome representativo do terceiro momento romântico. Ele não está mais atrelado à sátira, mas ao tom sério que mantém o sentimento de injustiça. Ocorre a indignação à escravidão, diferentemente do momento gongórico e árcade, em que a crítica era aos modos e atitudes dos nativos e dos portugueses. É o único poeta relacionado a uma vertente pragmática, em que sua poesia está a serviço de causas sociopolíticas, no caso, a abolição da escravatura. O caráter de orador e de poeta junta-se por uma causa que transcende o



sistema literário, tornando-o exceção, o que não impede o narrador de avalizá-lo como “a última grande voz da poesia romântica” (p. 85).

Sobre a primeira obra de Castro Alves, *Espumas flutuantes*, é exaltado o entusiasmo às grandes causas da liberdade e da justiça, o canto às lutas da independência na Bahia, a insurreição dos negros de Palmares, o papel civilizador da imprensa e a campanha contra a escravidão. O historiador explica que este último tema deveria formar *Os escravos*, tendo como remate *A cachoeira de Paulo Afonso*, publicado postumamente. Bandeira enfatiza o abolicionismo. O poeta baiano inclui o elemento negro como partícipe da nossa formação, mas denuncia os brasileiros igualados ao colonizador na sua condição de opressor.

Castro Alves fecha o Romantismo, e Bandeira cita a *História da literatura brasileira* (1888) para demonstrar como na época de Sílvio Romero repercutia os poetas românticos:

Álvares de Azevedo é um dos poetas mais lidos e amados do Brasil; ele mais pelos estudantes e Casimiro de Abreu mais pelas moças. Gonçalves Dias, Castro Alves e Fagundes Varela vêm logo após na popularidade. Isto no Brasil em geral; porquanto, no Norte em especial, nenhum é mais lido e mais recitado do que Tobias Barreto, sendo para lembrar que a notoriedade deste tende a aumentar em todo o país, ao passo que a dos outros tem permanecido estacionária (p. 80).

*A Apresentação da poesia brasileira* (1965) permite perceber que na década de 1940 Gonçalves Dias tornou-se o principal poeta romântico. Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Castro Alves mantiveram sua popularidade. Fagundes Varela ainda era lido, mas Tobias Barreto perdera completamente sua notoriedade. O historiador explica sobre Barreto “ninguém mais o lê, senão por dever de ofício” (p. 80). Quando Bandeira comenta sobre o futuro do poeta de *Dias e noites*, afirma: “se ficou para a posteridade, foi como introdutor entre nós do germanismo” (p. 80). Essa passagem, pelo uso do condicional “se”, demonstra que a memória coletiva seleciona aspectos no presente. Le Goff (2003) defende que a memória, enquanto propriedade de conservar certas informações, remete-nos, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões



ou informações passadas ou que ele representa como passadas<sup>194</sup>.

As pesquisas podem atualizar o cânone, ampliá-lo com novas descobertas no presente, como, por exemplo, com Joaquim de Sousândrade. Na primeira edição da *Apresentação da poesia brasileira*, não consta o nome desse poeta. Somente na edição de 1954, Bandeira o coloca entre a segunda e terceira geração romântica. O historiador explica que a obra caiu em total esquecimento, antes mesmo de sua morte, mas foi redescoberta na década de 50 do século XX, pelos concretistas Augusto e Haroldo de Campos, “os quais julgaram encontrar nele invenções que o coloca em posição de precursor de importantes linhas de pesquisa da poesia atual” (p. 73). Apesar de inseri-lo no cânone, Bandeira defende que as invenções desse autor são de duvidoso gosto e não ajudam na leitura enfadonha e discursiva do romântico, sem especificar quais são essas invenções.

A recuperação de Sousândrade refere-se à cronologia; sua inserção no enredo da *Apresentação* deve-se à tentativa de representar o passado na totalidade, mas os aspectos estéticos não condizem com o modelo que Bandeira propõe para o conceito de poesia da sua história. Os concretistas sugerem outra maneira de pensar a poesia, pois consideram a palavra como um signo, e não como um símbolo, essa nova perspectiva faz ressurgir uma tradição em que Sousândrade é resgatado. Nesse sentido, apesar da escolha pela linhagem romântica da segunda geração, Bandeira procura registrar e avaliar as novas descobertas. O distanciamento no tempo permite retornar a esses apontamentos e problematizar a naturalização que o próprio historiador propõe em seu discurso.

#### 4.1.3 “Origem” do sistema artístico

Antonio Candido, em *Literatura e sociedade* (2000), explica que o sistema literário é “composto por um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando diferentes públicos e um mecanismo transmissor (de um modo

---

<sup>194</sup> LE GOFF, Jacques. *História e memória*. p. 419.

geral uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros”<sup>195</sup>. Candido indica o Romantismo como o período literário que inicia a literatura brasileira, pois foram os românticos que, efetivamente, constituíram o sistema alargando o compromisso com a nação.

Heidrun Olinto (2002) amplia esse conceito quando ressalta que sistema é uma construção empírica e comunicativa que busca um sentido pragmático. A autora tem como pressuposto os estudos de Niklas Luhmann que define o sistema social como sistema autopoietico<sup>196</sup>. Nessa visão, o sistema não é formado por indivíduos e seus jogos interativos, como pensa Candido (1985), mas formado por processos de comunicação e de sua classificação como ação.

A distinção entre comunicação e ação é fundamental para compreender a noção de sistema, pois ambas são contingentes: a primeira é vista como elemento de autoconstituição, enquanto a segunda, como elemento de auto-observação. A teoria sistêmica proposta por Olinto reconhece a separação entre consciência individual e comunicação, mas ambas estão reciprocamente ligados na relação sistema/ambiente. O sistema é *autopoietico*, pois o próprio sistema decide sobre a forma de relacionamento entre auto-referência e referência contextual<sup>197</sup>. O sistema artístico recebe significação pelo sistema científico. Em outras palavras, o conceito de sistema é atribuído pelo historiador/observador cuja memória organiza o texto e seleciona dados para construir sua história permeada por valores de uma dada sociedade e do seu presente.

Nessa perspectiva, o sistema literário é construído não no Romantismo, como defende Antonio Candido, mas a partir dos naturalistas. Hugo Achugar trata do “esforço fundacional” relacionado ao surgimento da memória nacional. Para o crítico, esse ato constitui-se

---

<sup>195</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. p 21-22.

<sup>196</sup> VER: LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heidrun K. *Histórias da literatura: novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 223-239.

<sup>196</sup> OLINTO, Heidrun. Teorias sistêmicas e estudos de literatura. p. 41-49.

sempre a partir de um tempo posterior ao tempo histórico, em que se supõe foi realizado o mencionado esforço, já que o que é fundacional caracteriza-se como tal pelas gerações posteriores, quando começam construir e localizar no passado, um momento que talvez não tivesse o significado que o presente lhe atribui, ou seja, o presente inventa o começo da memória para o futuro<sup>198</sup>.

Na visão de Bandeira, a crítica naturalista dá início a uma ciência da literatura, o que fica evidente pelas próprias fontes utilizadas para a sua *Apresentação*. Seu discurso delimita o campo artístico do científico e demonstra uma especialização funcional da comunicação literária. É a partir do Parnasianismo que o sistema artístico pode tornar-se meio-ambiente do sistema científico. As fontes da *Apresentação* demonstram a influência de José Veríssimo e Sílvio Romero para leitura de Bandeira.

A publicação de *Suspiros poéticos e Saudades*, em Paris, denota como eram ainda incipientes as instituições no Romantismo. Isso fica mais evidente quando trata de Fagundes Varela, pois explica: “em verdade não servia para trabalho de espécie alguma salvo o de literatura, que em seu tempo ainda não era profissão remunerada” (p.75). A declaração demonstra a consciência da divisão de trabalho e a situação de necessidade de exercer outras profissões para que o escritor possa sobreviver. Olavo Bilac, já em outro momento, dedicou-se inteiramente às letras e tirou seu sustento colaborando na imprensa e fazendo conferências. As biografias dos poetas sugerem que os românticos ainda dependiam de empregos em áreas da política, ou de ajuda de suas famílias.

Na *Apresentação* a temática romântica é também abordada entre os parnasianos e os simbolistas. O que os diferencia é o interesse pela técnica e pela linguagem. O historiador esclarece que a diferença entre o Parnasianismo e o Romantismo não está na temática, mas na forma. A proximidade temporal pode ser um motivo para que as fronteiras não estejam tão nítidas. Através da descrição do narrador, é possível constatar uma geração preocupada com os aspectos estéticos, e não

---

<sup>197</sup> ACHUGAR, Hugo. Ensaio sobre a nação no início do século XXI. p. 202.

mais o político ou o econômico.

No âmbito da ciência, Bandeira utiliza-se do discurso de Machado de Assis, retirado da *Revista Brasileira* para explicar que discernir uma estética da outra somente era possível quando os poetas escreviam alexandrinos. A ação crítica embrionária, de então, não tinha consciência do sistema. O historiador argumenta que o drama pessoal persistiu entre os poetas posteriores, sendo basicamente a forma, o elemento diferenciador. Entretanto, ao reproduzir as palavras de Machado mostra que este separava o Romantismo em dois momentos: “uma inclinação nova nos espíritos, um sentimento diverso do dos primeiros e segundos românticos” (p. 90).

A geração condoreira seria pensada a partir de Capistrano de Abreu, historiador naturalista. Ao trazer a voz de Machado, Bandeira demonstra a visão contemporânea de quem viveu o período de transição, mas na *Apresentação*, escrita na década de 40 do século XX, incorpora as escolhas das gerações posteriores e explicita: “pelo abuso das antíteses, pelo arrojo das imagens, pelo tom empolado, o que levou Capistrano de Abreu a chamá-los condoreiros, expressão logo adotada em nossa história literária” (p. 74).

Bandeira utiliza o termo para Castro Alves, mas demonstra que Gonçalves de Magalhães, Araujo Porto-Alegre e poetas da segunda geração também tinham poemas com características condoreiras. As normas que regulam a *Apresentação* estão relacionadas à especialização funcional da comunicação literária e não às leis de origem política, religiosa ou econômica, ou seja, externas à arte como as histórias literárias do século XIX. Ao mencionar a visão de Capistrano, deixa implícito que, paralela à produção artística, desenvolve-se uma reflexão sobre essa produção. Aliás, no próprio artigo de 1879, Machado descreve a então incipiente reflexão e afirma que, apesar dos autores criticarem o Romantismo — “pelo lirismo pessoal, que, salva as exceções, era a mais enervadora música possível, a mais trivial e chocha” (p. 90) — suas poesias “cheiravam a puro leite romântico” (p. 90). Naquela época, nem mesmo o nome do grupo estava definido, pois

se falava em Realismo ou Ideia Nova.

Quando trata da estética parnasiana, Bandeira não relaciona mais a poesia aos fatores extraliterários. Apresenta-se como um leitor especializado da parte formal, pois demonstra um conhecimento aprimorado da métrica, do ritmo e da rima. Defende que Raimundo Correia e Vicente de Carvalho foram mais artistas do que Alberto de Oliveira e Bilac: “A métrica daqueles é muito mais rica e sutil, muito mais musical do que a destes” (p. 92). O historiador dará mais ênfase à linguagem e à técnica do que aos temas com os quais os poetas se inspiram.

O conceito de nação é deixado de lado para privilegiar o conceito de poesia. Antônio José Gonçalves Crespo, por exemplo, escreveu poemas sobre nossa terra. Filho de mãe brasileira e reivindicado por portugueses, como Camilo Castelo Branco, e brasileiros, como Afrânio Peixoto, na visão de Bandeira pertencia à vida literária portuguesa, embora reconheça a influência desse poeta nos introdutores do Parnasianismo brasileiro. Isso significa que o parentesco, a temática da terra e a repercussão no Brasil não servem de parâmetros, nesse momento, para que o narrador insira esse escritor nas nossas letras.

O marco divisor não é mais um manifesto, e sim um autor. Machado de Assis é contemporâneo da segunda geração, mas, no ensaio, situa-se como o último dos românticos ou o primeiro dos parnasianos. A justificativa do historiador é que ele desenvolveu uma linha pessoal; sua poesia remete ao drama íntimo. Em *Noções de histórias da literatura* (1940), Bandeira também o coloca na fronteira entre os românticos e os realistas. Nesse livro, como fizera Veríssimo em sua história literária, é dedicado um capítulo para o “mestre”. Bandeira justifica esse tratamento quando explica:

desenvolvendo-se segunda uma linha muito pessoal através das gerações que se seguiram – últimos românticos, parnasianos e naturalistas, simbolistas – torna-o uma figura tão singular em nossas letras, tão pouco suscetível de ser encaixado no quadro desta ou daquela escola que força é abrir capítulo para ela.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. p. 316.

Na *Apresentação*, a mesma passagem é citada da seguinte maneira: “desenvolvendo-se segundo uma linha muito pessoal através das gerações seguintes, torna-o uma figura singular em nossas letras” (p. 85). Bandeira continua colocando-o na fronteira entre os românticos e os parnasianos e divide sua obra em antes de 1879, cujos livros *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas* possuem inspiração romântica, mas não a ingenuidade e o calor dos românticos estudados. Nos três livros, apenas “confidências de seus primeiros amores, algumas notas de liberalismo político e os germes do pessimismo que só adquirirão verdadeira força na produção pós 1879” (p. 86). À segunda fase do poeta pertencem os poemas de *Ocidentais*, que, na sua maioria, “resumem a filosofia amarga e desabusada”. O historiador adverte que Machado difere da geração romântica mais pela preocupação formal do que pelo sentimento e tom.

A produção de Machado de Assis como poeta e como crítico comprova um momento no qual o sistema literário apresenta sua fronteira delimitada, tanto pela institucionalização da literatura quanto pela preocupação vinculada à linguagem. O herói da *Apresentação*, sendo o poeta, e o enredo, a procura de uma linha evolutiva para a construção do lirismo; Bandeira, ao colocar como marco divisório um escritor, dá a ele um papel preponderante para a construção do sistema. Acredito inclusive que o crítico tenha influenciado no enredo da *Apresentação*, pois defendia a necessidade de o escritor não se prender ao nacionalismo “artificial”, mas ao sentimento íntimo que poderia torná-lo homem do seu tempo e do seu país, mesmo quando tratasse de assuntos universais<sup>200</sup>.

No âmbito artístico, Machado de Assis é lido como um poeta metafísico. Um verso de “Uma criatura” e uma quadra de “Mosca azul” o definem “como o gênio da destruição” e alguém que procura examinar o mistério da vida, mas só consegue dissecar suas ilusões. O historiador reconhece a singularidade de Machado e lhe apresenta pelo caráter

---

<sup>199</sup> Ver: ASSIS, Machado. *Instinto de nacionalidade & outros ensaios*.

pessimista e reflexivo, traços que o ligam à tradição lírica e não à poesia nacionalista. Na verdade, os parnasianos não mudam o sentimento, mas a técnica. O historiador demonstra uma dificuldade, pois a sentimentalidade metamorfoseia-se, mas permanece. Isso fica claro quando Bandeira explica que a diferença dos “parnasianos em relação aos românticos está na ausência não do sentimentalismo, que sentimentalismo, entendido com afetação do sentimento, também existiu nos parnasianos, mas de uma certa meiguice dengosa e chorona, bem brasileira aliás, e tão indiscretamente sensível no lirismo amoroso dos românticos” (p. 91). Apesar de esclarecer que “mais tarde a afetação dos sentimentos desaparece por completo dos parnasianos, cedendo uma visão mais realista das relações entre os dois sexos” (p. 91), o narrador não apresenta essa face parnasiana. A exclusão da objetividade denota a importância da subjetividade para o narrador selecionar e caracterizar os poetas que sucederam aos românticos.

Apesar de valorizar Machado de Assis, Bandeira não destaca seu poder de síntese, como fizera nas *Noções*. No texto de 1940, o tratamento é diferenciado mais pelo trabalho em prosa do que pela poesia. Na *Apresentação*, é importante como escritor, crítico; como poeta, especificamente, é Luís Delfino dos Santos quem merece destaque porque soube sintetizar em sua obra as estéticas romântica, parnasiana e simbolista. Na visão de Bandeira, esse autor “casava os apuros com audaciosos prosaísmos, de tudo resultando uma poesia bem marcada, bem pessoal, deliciosamente estranha” (p. 89). No âmbito formal, era capaz de “espraiar-se longamente em raptos condoreiros, mas sabia limitar-se num soneto, e foi no soneto que achou a forma mais adequada à sua especial sensibilidade” (p. 88). Pela primeira vez, o narrador destaca a capacidade de síntese de um poeta em relação à técnica e ao sentimento, elementos que, juntos, constituem o conceito de poesia da *Apresentação*.

Como os árcades e a segunda geração romântica, os parnasianos também formam um grupo, sendo Vicente Carvalho considerado o preferido pelo historiador. Isso fica evidente pela reiteração do advérbio

de intensidade “mais” no modo de apresentá-lo:

em nada inferior aos outros, e em certos aspectos superior: mais vário, mais completo, mais natural, mais comovido. (...) foi o grande pintor do mar, o mais exato, o mais vigoroso, o mais sugestivo que tivemos (p. 106).

Bandeira intensifica sete traços importantes para o conceito de poesia: variedade, completude, naturalidade, comoção, exatidão, vigor e sugestão. Outro aspecto ressaltado em Vicente de Carvalho é sua capacidade de síntese: “mal se pode aplicar o rótulo de parnasiano a esse poeta que parece nutrido do quinhentismo português e não ficou isento do Simbolismo” (p. 104). O elogio ao poeta remete ao conceito de literário, pois Bandeira acredita na necessidade da construção de um estilo em que o escritor não fique preso a uma escola específica, e sim, construa sua obra com o aproveitamento da tradição que o antecede.

Heidrun Olinto (2002) explica que, em sistemas que possuem a complexidade organizada, os fenômenos particulares não se caracterizam por razões lógicas lineares, mas, quando existem entre eles relações recíprocas, a descrição dessas relações é que forma uma rede e pode oferecer uma imagem da unidade da soma desses fenômenos individuais<sup>201</sup>. Nessa perspectiva, o Parnasianismo, como complexidade organizada, precisa de um modelo sistêmico para evidenciar a forma de organização das relações complexas de reciprocidade que existem entre os elementos particulares, como literatura e construção da nação. Em outras palavras, a nação é ambiente do sistema artístico.

A natureza é entendida entre os parnasianos como natureza humana, como um estado de alma. Bandeira defende que Alberto Oliveira, por exemplo, “humanizava a natureza, com sua própria alma” (p. 96). Raimundo Correia, por sua vez, “foi quem melhor soube traduzir no Brasil a suave melancolia da paisagem a certas horas” (p. 98). O historiador une o escritor às características da segunda geração romântica quando afirma que “sua saúde precária tornou-o um

---

<sup>200</sup> OLINTO, Heidrun. Teorias sistêmicas e estudos de literatura. p. 56.



pessimista todo voltado para dentro de si, para aquele ‘pélago invisível’ da alma, em cuja borda se debruçava aflito, e onde a única doce voz era a da saudade” (p. 98). Vicente de Carvalho também busca, em seus poemas dedicados ao mar, produzir confidências de amor e de atração a este, no qual se revia nas alternativas de mansidão e cólera.

Os parnasianos, embora tratem da natureza, não mostram apego às coisas da terra. Em Alberto de Oliveira, por exemplo, cuja “natureza brasileira foi fonte freqüente da inspiração” (p. 95), o sentimento predominante é individual. Bandeira apresenta duas quadras em que o poeta descreve a natureza com sons, cores e cheiros. Não obstante, ressalta a exaltação eloquente e a ausência de uma interpretação artística da nossa pátria. Essa atitude denuncia ainda a influência da leitura de José Veríssimo no período posterior ao Romantismo, agora com menos frequência.

No ensaio, o historiador valer-se-á das palavras do crítico naturalista, o qual admira o modo como Alberto de Oliveira canta as coisas de sua terra natal, mas observa que, na sua poesia, “a alma mesma das coisas escapa-lhe ainda e seu sentimento da natureza brasileira (...) se não intensificou e generalizou até o panteísmo” (p. 95). Bandeira somente não está de acordo com a ideia de panteísmo em Oliveira, porque “não era Deus que ele sentia na natureza, mas a natureza humanizada com a própria alma do poeta” (p. 96). Bandeira reconhece que a natureza está a serviço da expressão sentimental do poeta<sup>202</sup>, e não da representação da nação ou de um sistema religioso.

Olavo Bilac, em seu último livro, *Tarde*, também utiliza a natureza de forma reflexiva. O narrador destaca o verso “Sou como um vale numa tarde fria” para reforçar esse tom confessional. Portanto, os parnasianos unem, na imagem poética, natureza e natureza humana. Cabe ao historiador diferenciar a estrutura interior/exterior do sistema literário tais como natureza/indivíduo e a função ou sentido. No caso da *Apresentação*, essa unidade pode ser compreendida como

---

<sup>201</sup> Manuel Bandeira em sua poesia também se utiliza da natureza como instrumento de reflexão e expressão sentimental. Ver: MAROZO, Luís. *A água na poesia bandeireana: a concretude do líquido*.

desenvolvimento do estilo artístico.

Apesar de arte e ciência estarem separadas, um sistema interfere no outro. Vicente Carvalho, um dos mestres parnasianos, cessou sua atividade poética durante muitos anos por ter se convertido ao Positivismo; outro exemplo é *Revista de Ciência e Letras*, dirigida por Raimundo Correia. Nessa mesma linha, é possível entender por que Bandeira argumenta que, a partir da década de 70, a reação contra os românticos organizou-se doutrinariamente na poesia científica e filosófica de Sílvio Romero e de Martins Júnior, embora não desenvolva uma frase para apresentar esse aspecto da poesia nem os escritores.

No âmbito social, também há essa separação, pois, apesar de condicionar o lirismo amoroso dos parnasianos às transformações da abolição da escravatura e da república, é o discurso do narrador que constrói essa relação de causa e efeito e não os poemas. Bandeira explica que a moça brasileira perde as características que inspiravam os românticos, transpostas na figura da “sinhá”. A imagem seria resultado de três séculos e meio de civilização patriarcal. A construção da identidade caminha nesse modelo complexo por duas vias que se relacionam, mas em ritmos diferentes, como preconizou Tynianov, quais sejam a ampliação do país e o desenvolvimento da poesia.

A recepção de alguns poetas como Raul de Leoni, cujo único livro *Luz mediterrânea* remete à poesia filosófica, e José Albano, que quando não estava internado por seu psiquismo doentio, “escrevia coisas tristes e suavíssimas para adormecer a sua loucura” (p. 109), demonstra que a proximidade temporal dificulta expressar certezas, pois seu horizonte de expectativa é restrito. Sobre Raul Leoni vaticina: “maiores probabilidades de sobreviver a julgar pelas reedições de sua obra” (p. 121). Nesse sentido, nas décadas de 50 e 60 do século XX, ainda era reeditada *Luz mediterrânea*, e isso apontaria para a permanência do poeta no sistema literário, o que não ocorre, atualmente, uma vez que esse autor é pouco conhecido. Bandeira deixa clara, novamente, a necessidade de as obras dialogarem com outras épocas que não apenas a de sua produção.

José Albano, por outro lado, fora dos quadros da nossa poesia porque não se encaixava nos parâmetros das primeiras histórias literárias, aparece com a possibilidade de ser resgatado no futuro. O historiador cita a si mesmo, em terceira pessoa, como prefaciador e organizador do livro de 1948, *Rimas de José Albano*. A atitude remete à tentativa de objetividade e distanciamento, mas não impede de reconhecer o caráter subjetivo da escolha, cuja tentativa seria a de promover o poeta para ser inserido nas histórias posteriores.

O certo era a popularidade de Olavo Bilac tanto em sua época como na do historiador. Ao comentar *Via láctea*, o narrador explicita que as suas fontes eram as mesmas das de Bilac: “Via Láctea revela outra fonte de lirismo mais próximo do nosso: a dos grandes mestres portugueses, na velha tradição subjetiva que vem desde os poetas dos cancioneros” (p. 101). A declaração demonstra a importância desse livro para Bandeira, porque ele resgata uma tradição ausente até então, mas importante posteriormente para a sua produção poética. Outro aspecto relevante é a relativização da nossa memória cultural que naturalizou o fato de Manuel Bandeira ser um crítico contumaz de Bilac. Tal aspecto dá-se pela reiteração da recepção que privilegia a ruptura entre os modernistas e os parnasianos em que “Poética” é índice e “Os sapos” ícone<sup>203</sup>.

A primeira figura do Simbolismo é João da Cruz e Souza, que, com as publicações de *Missais*, prosas líricas, e *Broquéis*, versos, assinala o início do movimento no Brasil. Pela primeira vez, Bandeira elege obras poéticas como marco inicial de um estilo. Outro aspecto importante é a autonomia em relação às influências estrangeiras. Relacionado às mesmas características da escola simbolista francesa, com a visão subjetiva, a imprecisão das formas, os estados crepusculares, Bandeira distingue o movimento brasileiro pela

---

<sup>202</sup> Em “Poética”, publicado em *Libertinagem*, Bandeira diz estar farto do lirismo comedido e funcionário público. Essa crítica está relacionada à poesia rebuscada dos parnasianos. “Os sapos”, por sua vez, publicado em *Carnaval*, fora lido por Ronald Carvalho durante a Semana de Arte Moderna e serviu de instrumento dos modernistas para criticar os poetas do passado. Esse poema remete diretamente a alguns parnasianos, entre eles, Olavo Bilac.

recorrência intensa do gosto pelo ritual mortuário e litúrgico, assinalando um princípio de identidade do sistema artístico brasileiro iniciado ainda no Romantismo.

Na leitura de Cruz e Sousa, procura o diálogo entre sistema artístico/ambiente social quando justifica o perfeccionismo do poeta pela forma, cujo motivo seria uma “tentativa de provar que o negro tinha capacidade artística com a palavra, contrapondo a ditadura da ciência das hipóteses que predominava no período” (p. 111). Essa passagem revela um conjunto complexo de relações. A primeira é a questão do contexto histórico-social da época: a abolição da escravatura. Filho de escravos do marechal Xavier de Sousa, o poeta foi criado em liberdade, pois o senhor, quando seguiu para a Guerra do Paraguai, alforriou seus pais. A morte de seus protetores fez com que tivesse que lutar em uma sociedade preconceituosa para ascender socialmente. A segunda relação diz respeito à ciência: ele teve uma educação naturalista e tinha como mestre o alemão Fritz Müller.

A biografia é fundamental para a apresentação da poesia de Cruz e Souza. Filho de escravos alforriados e com uma educação naturalista, Bandeira defende que “o poeta busca pela arte, uma forma de abolir a fronteira que a sociedade colocava entre os filhos de escravos africanos e os filhos dos brancos livres” (p. 113). O historiador descreve o artista dentro de um sonho branco em contraposição à sua vida negra pelas desgraças e incompreensão da sociedade. O narrador aponta para as conquistas da luta abolicionista, em que a poesia Castro Alves é representante, pois a presença do negro não se dá apenas como um tema e sim como uma voz, sugerindo que as dificuldades sociais ainda permaneciam.

Ao se especializar com as regras funcionais da comunicação literária, o poeta adquire mais que o domínio formal, demonstra sua capacidade cognitiva que lhe possibilitou conquistar um espaço social. Bandeira conta que Alphonsus de Guimarães vai ao Rio de Janeiro especialmente para conhecer Cruz e Souza — atitude que demonstra a importância do escritor em sua época. Cruz e Souza, portanto, é visto

como alguém que conseguiu quebrar com o determinismo científico. A visão na verdade aponta para uma ciência substancialista que no século XX já havia superado o determinismo do século XIX.

Há nos simbolistas uma crescente contextualização da literatura com outros sistemas que formam a esfera social. Com Alphonsus de Guimarães, a segunda grande figura do Simbolismo, a abordagem é outra. É sua poesia que recebe destaque. Bandeira critica seus versos franceses por serem incorretos na língua e na métrica. Lembra que as publicações não seguiram a ordem cronológica da escrita: em 1899 aparecem em um só volume *Septenária das dores de Nossa Senhora e Câmara ardente*, sendo anteriores a esses *Kyriale* e *Dona Mística*, escritos em 1891 e 1895, livros nos quais predomina o tema do amor e morte.

O tema da morte, recorrente nos simbolistas brasileiros, tem em Álvares de Azevedo o precursor, na medida em que sua poesia já caracterizava o “anseio insatisfeito que se resolvia em funda nostalgia e num vago pressentimento de morte prematura” (p.67). Para Azevedo, o tema seria resultado da leitura dos românticos europeus, enquanto que, para Alphonsus Guimarães, a inspiração vem da morte de sua prima. Os poemas de *Câmara ardente*, considerado um complemento de *Dona Mística*, são, na opinião de Bandeira, resultados da perda sentimental do poeta.

Proveniente de fontes distintas, o tema da morte perpassa a obra de ambos. Bandeira lembra que, em relação a Guimarães, postumamente, foi editado *Pastoral aos crentes do amor e da morte* cujo “tom geral é o pessimismo e o desânimo e só na morte vê o descanso” (p.118). Nas *Poesias completas*, de 1938, são acrescentados mais dois livros: *Escada de Jacó* e *Pulvis*, nos quais a atitude diante da morte “adquire a serenidade meditativa, que nem mesmo uma ou outra nota raríssima de desesperança e descrença consegue quebrar” (p. 119). Dois tercetos, retirados do último livro, demonstram o “amadurecimento na desilusão, no sofrimento”, atitude que os versos de Azevedo não tiveram tempo de tematizar, devido à morte prematura do poeta. Essa

observação remete, também, ao Simbolismo como um movimento em que o tema da morte significa crescimento espiritual, um modo de equilibrar a espiritualidade e a realidade.

Bandeira reforça essa ideia quando explica que Augusto dos Anjos, em seu livro, *Eu*, “mistura com terminologias científicas abundantes os acentos pungentes de amarga tristeza” (p. 123). Essa última característica é apontada como fundamental para a continuação da recepção do poeta. O historiador surpreende-se pelo fato de outros poetas de expressão mais acessível deixarem de ser lidos, enquanto as edições do *Eu* se sucedem. Bandeira informa que a vigésima nona saiu em 1963, a partir do que conclui “o público integrou o nome do grande poeta paraibano no patrimônio definitivo da lírica brasileira” (p. 123). Acrescenta, a esse fato, a crítica de Otto Maria Carpeaux que vê Augusto dos Anjos como “o poeta mais original, mais independente de todos os poetas mortos do Brasil” (p. 123). Bandeira observa como traço pessoal amarga tristeza, relacionando-o à tradição iniciada pela segunda geração romântica. Seu destaque se dá também pelo público leitor e pela crítica.

É possível perceber que a *Apresentação* situa o Simbolismo com duas vertentes, uma no Paraná e outra no Rio de Janeiro. Entretanto, Cruz e Souza nasce em Florianópolis e somente com vinte sete anos vai ao Rio, onde permanece por oito anos, até sua morte. Alphonsus é mineiro e viaja a então capital para conhecer o poeta de *Missais*. Silveira Neto e Emiliano Pernetta, pertencentes ao grupo paranaense, são apenas mencionados por seus nomes. Essa atitude deixa claro que houve outros poetas, mas que, na época de Bandeira, já estavam esquecidos. O historiador utiliza-se da voz de Ronald Carvalho para apresentar os poetas Mário Pederneiras e Marcelo da Gama. Em torno de Pederneiras, agruparam-se Álvaro Moreyra, Felipe d’Oliveira, naturais do Rio Grande do Sul, ambos pertencentes ao grupo carioca que formarão, junto com Ronald Carvalho, Manuel Bandeira, Ribeira Couto, Tasso da Silveira, um Modernismo diferente do reiterado pela maioria das histórias literárias, qual seja, uma corrente que se ampara

em um lirismo de intenção psicológica.

Esses poetas mantiveram um vínculo com a poesia intimista e existencial que se contrapunha à visão nacionalista dos modernistas paulistas. Bandeira ficou para a nossa história como filiado ao grupo modernista que defendia uma ruptura com o passado e uma nova visão nacionalista, mas como historiador rompe com essa leitura, pois na *Apresentação* o Modernismo privilegia uma poesia intimista que transcende o nacional e está intimamente próxima da tradição romântica cujo representante é Álvares de Azevedo.

#### 4.1.4 Antologia

As três etapas necessárias para escrever uma história literária, explicitadas por David Perkins — selecionar os eventos de maneira cronológica para em seguida colocar um enredo e formar uma história — são utilizadas por Manuel Bandeira. A antologia corresponde à etapa na qual o historiador organiza os poemas representativos daqueles poetas que se destacaram no enredo, ou seja, apesar de ser colocada posteriormente, a seleção final é justificada pelo texto inicial. Em sua autobiografia afirma que alguns contemporâneos tiveram essa mesma interpretação: “não faltou quem visse no meu livro, em contrário do que foi minha intenção, uma antologia precedida de prefácio”<sup>204</sup>. Não obstante negar, é isso que ele faz.

A antologia segue a mesma ordenação cronológica do ensaio e inicia com os sonetos religiosos e os poemas satíricos de Gregório de Matos: “Buscando o Cristo Crucificado um pecador com verdadeiro arrependimento”, “Implorando de Cristo um pecador contrito perdão dos seus pecados”, “Despede-se o Poeta da Bahia, quando foi degradado para Angola” e “Juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da República em todos os seus membros, e inteira definição do que em todos os tempos é a Bahia”. Gregório de Matos não tem com quem disputar porque, dos primeiros escritores, a dúvida sobre a autoria dos

---

<sup>203</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 106.

poemas de Anchieta os desqualifica, *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, e *Ilha da maré*, de Botelho de Oliveira, são poemas cujo valor está relacionado à naturalidade do autor e ao tema nativista, e não à qualidade estética. O que distingue o ensaio é que Bandeira contempla na antologia os sonetos religiosos, possibilitando que o leitor recupere o tema que foi abordado com a poesia jesuítica e mantenha o início da história quando os poetas tinham a produção vinculada à política e à religião.

O sentimento nativista e o indianismo aparecem com os árcades e representam um marco para o sentimento coletivo que assinalaria a produção dos românticos. Dos seis árcades, três figuram com poemas na seleção final. O soneto em decassílabos, “Temei penhas...”, de Cláudio Manuel da Costa e as oito liras de Marília de Dirceu: “Tu não verás, Marília, cem cativos”, de Tomas Antônio Gonzaga, descrevem a colônia, não o espaço bucólico do arcadismo. Esse critério não é o motivo central para a eleição dos textos, pois Glaura, de Silva Alvarenga, não é mencionado apesar de Bandeira elogiá-lo por sua naturalidade com a paisagem “brasileira” e pelo pouco repertório arcádico. É sua popularidade que dá a vitória a Marília de Dirceu.

Em relação ao indianismo, *O Uruguai*, com o episódio lírico da morte de Lindóia, é lembrado em detrimento ao *Caramuru*, apesar de Bandeira, no ensaio, ter deixado evidente sua preferência pelo épico de Santa Rita Durão. Se o assunto, a língua e a intenção patriótica fossem parâmetros para a seleção, seria o poema de Durão e não o de Basílio que apareceria. No ensaio, o historiador destaca *O Uruguai*, não apenas pela beleza das paisagens, fino sentimento, correção e brilho da forma, mas por sua originalidade e inovação. As escolhas dos poemas árcades reforçam a preferência pelos autores cujo tema é a natureza do futuro país.

No Romantismo, dos primeiros românticos somente é lembrado Gonçalves Dias. O lugar de precursor do movimento não dá a Gonçalves de Magalhães a entrada na antologia. Tal como Gregório de Matos, Dias é destacado individualmente. Ele é, dentre todos os poetas, o que mais



espaço recebe, sendo apresentados: “A canção do exílio”, “I-Juca-Pirama” e “Não me deixes”, perfazendo um total de dezenove páginas. O épico é apresentado na íntegra com seus dez cantos deixando explícita a importância desse poema para a nossa história. Bandeira havia esclarecido, no ensaio, que esses dois textos marcam o ápice do nativismo e do indianismo, elementos constituintes da poesia nacional.

“Não me deixes”, por sua vez, inicia a vertente lírica. Composto de seis estrofes de quatro versos em que se intercalam decassílabos e hexassílabos, essa composição poética apresenta uma temática que se define por um sentimentalismo exacerbado, em que o eu-lírico expressa sua dor por causa do distanciamento amoroso. Os poetas do segundo momento romântico são continuadores dessa tradição e responsáveis por caracterizar o sentimento coletivo da jovem nação. Bandeira não enfatiza os nacionalistas, mas os intimistas. Os poetas românticos lembrados são Álvares de Azevedo com “Se eu morresse amanhã”, “Lembranças de morrer” e “Fragmento de um canto em cordas de bronze”; Junqueira Freire, com “A profissão de frei João das Mercês Ramos”, “Nem sempre” e “Louco”; Fagundes Varela, com “Névoas”, “Juvenília” e “Cântico do calvário”; Casimiro de Abreu, com “Meus oito anos” e “Amor e medo”, que remetem à poesia lírica, cujas temáticas existenciais, como a infância, o amor, as dificuldades da vida e a morte, estão presentes.

Na antologia fica evidente, pelo espaço que Bandeira dedica aos textos relacionados à nação, sua preferência pela corrente existencial. Depois de Gonçalves Dias, praticamente são escolhidos aqueles em que predominam o sentimento pessimista e o tom desesperado, influência das leituras de Byron e Musset. Essa tradição certamente marca a produção do poeta Manuel Bandeira. Do ponto de vista formal, prevalecem as quadras e os decassílabos, ou seja, sem o rompimento das formas fixas.

De Castro Alves, além de “Vozes d’África” e “Navio negreiro”, ambos de caráter abolicionista, Bandeira ainda destaca os poemas “Crepúsculo sertanejo” e “Adormecida”, nos quais a natureza remete,

respectivamente, ao sertão pátrio e ao erotismo. Tal tema não foi abordado no ensaio, mas o regional foi tratado com Olavo Bilac em “Caçador de esmeralda”.

Os parnasianos também surgem na antologia como um grupo. O sentimento pessimista permanece e predomina no soneto. Assim, Bandeira reforça o que tinha deixado implícito no ensaio, ou seja, a importância dessa escola para a nossa poesia. O número de poetas da segunda geração romântica só pode ser equiparado ao dos parnasianos. O primeiro poeta é Luís Delfino com: “In her book” e “A primeira lágrima”. Machado de Assis, com “Círculo vicioso” e os poemas “A mosca azul” e “Uma criatura”. Luís Guimarães, com “Visita à casa paterna” e “O esquite”. Alberto de Oliveira, com “Vaso grego” e “Taça de Coral”, e o poema “Aspiração”. João Ribeiro, com “Simples balada”. Raimundo Correia, com “Banzo” e os poemas “Ser moça e ser bela” e “Plenilúnio”. Vicente Carvalho, com “Velho tema” e com, “Pequenino morto” e “Sugestões do crepúsculo” e José Albano, com “Sôneto”. Olavo Bilac é o autor que apresenta mais variedade; pois, com “Via-láctea”, há a lírica amorosa. O nacionalismo reaparece com a miscigenação da cultura em “Música brasileira”, a exaltação da língua, em “Língua portuguesa” e no tema da terra, em “Caçador de esmeraldas”. Esses aspectos do poeta não foram mencionados no ensaio.

Os simbolistas não formam um grupo, e sim uma dupla: Cruz e Sousa e Alphonsus Guimarães. O que os aproxima são tanto as formas fixas, com as quadras e os decassílabos, quanto o sentimento mórbido ligado à poesia litúrgica. O poema “Monja negra” e os sonetos “Ódio sagrado”, “Triunfo supremo”, “Supremo verbo” e “Caminho da glória” representam o introdutor do movimento no Brasil. Entretanto, é Alphonsus Guimarães que possui mais poemas na antologia, são seis: “Ó cisnes brancos, cisnes brancos...”, “Ismália”, “Vila do Carmo”, “Catedral” e os sonetos “Como se moço e não bem velho eu fosse” e “Hão de chorar por ela os cinamomos”.

Augusto dos Anjos não é caracterizado dentro de um estilo literário, seus poemas marcam a divisão entre o século XIX e o século

XX. São lembrados: “As cismas do destino” e os sonetos, “Último credo”, “Lamento das coisas” e “O último número”. Nesses últimos poemas permanece o pessimismo, e o misticismo dá lugar ao cientificismo.

Os poemas selecionados no período anterior ao Modernismo constituem uma memória na qual o sentimento contraditório de arrependimento e rebeldia de Gregório de Matos, evolui para o sentimento dos árcades, de revolta e amor pela terra. Gonçalves Dias surge como o grande poeta da nação, mas pela abundância de poetas da segunda fase romântica, Bandeira aponta a mudança do sentimento nacional para preocupações existenciais. Os parnasianos permanecem com a temática intimista e retomam o soneto, aspectos que caracterizam o passado poético recuperado por Bandeira. Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimarães mantêm o apuro formal, porém apresentam um sentimento místico que Augusto dos Anjos substitui pela cientificidade. Nesse sentido, a antologia serve como pódio em que são colocados os poemas representativos dos vitoriosos do enredo. Essa memória serve como influência para os modernistas e, conseqüentemente, sugere as influências do poeta Manuel Bandeira.

## 4.2 Presente como construção da história

### 4.2.1 História do Modernismo

Michel de Certeau defende que o historiador tem de lidar com duas realidades: o real conhecido, aquilo que procura resgatar do passado, e o real implicado, a sociedade presente, tempo no qual produz sua história<sup>205</sup>. Bandeira escreve seu texto durante os anos de 1940 a 1960 e relata o Modernismo, que cobre um período que compreende de 1916 a 1942. Nesse sentido, o real implicado é a *Apresentação* como documento em sua totalidade e o real conhecido refere-se aos documentos que tornam pensável a realidade resgatada. Nesse aspecto, Bandeira assinala três datas para o início do

---

<sup>204</sup> CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. p. 45-46.

Modernismo no Brasil: em janeiro de 1916, a exposição de Anita Malfatti dá impulso inicial ao movimento do qual resulta o artigo “Mistificação ou paranóia?”, de Monteiro Lobato; em 1920, Oswald Andrade e Mário de Andrade conhecem o escultor Brecheret e, em novembro desse mesmo ano, Oswald publica o artigo “O meu poeta futurista”; em fevereiro de 1922, com a Semana de Arte Moderna, é datada como um movimento organizado.

Como o presente não se pode limitar a um instante, Le Goff (2003) sugere que a distinção entre presente/passado seja demarcada por uma consciência coletiva. No âmbito da história literária esse limite é a Semana de Arte Moderna, evento que separa um passado nacional de um presente/futuro com a ampliação da complexidade do sistema artístico e seu campo de ação. O sistema literário, agora, é um subsistema de algo mais abrangente, cuja produção será resultante de sua comunicação com a pintura e a escultura.

Ao tratar da Semana de Arte Moderna, o narrador remete ao discurso no qual Graça Aranha definiu o Modernismo por um mais livre e fecundo subjetivismo “resultante do extremado individualismo que vem na vaga do tempo há quase dois séculos até se espriar em nossa época, de que é feição avassaladora” (p.130). É o desenvolvimento desse individualismo que marca a leitura da *Apresentação*, pois dos românticos em diante é evidente a preferência pela evolução da subjetividade em detrimento da preocupação com a nação.

Bandeira concorda, ainda, com o autor de *Estética da vida* quando esse formula a proposta de romper as regras acadêmicas e defender ser cada homem um pensamento, cada artista um ser livre para exprimir sua interpretação da vida. Graça Aranha traduz o ideal do modernista, ideal possível de ser constatado no exercício hermenêutico já no Romantismo, quando o narrador trata de Gonçalves de Magalhães e do *Ensaio sobre a história da literatura do Brasil* enfatizando a liberdade criadora.

O historiador afirma, todavia, que os modernistas discordavam do autor de *Canaã*, quando esse desejava “a libertação da melancolia racial

e o abandono ao regionalismo” e que “a arte renunciasse o particular e cessasse por instantes a dolorosa tragédia do espírito humano para ser fiel a si mesma e a gloriosa fusão no Universo” (p. 131). Ao negar esses aspectos, o narrador desloca o discurso e vai construindo, no presente da escrita, tanto os conceitos de Modernismo e de nação que pretende defender quanto a justificativa das escolhas do passado. A *Apresentação*, ao privilegiar a segunda geração romântica como representante do espírito coletivo, contraria a visão de Graça Aranha para quem o caráter do brasileiro se definia por uma eterna alegria, o que caracterizaria o diferencial na universalização da nossa cultura; seria uma espécie de “porta-voz” da brasilidade. Em carta<sup>206</sup> a Mário, Bandeira ironiza tal interpretação: “Nem Sérgio nem Prudentinho aceitam a filosofia de Graça. Fazem blague. Admirando, como todos, é claro, o mestre da perpétua alegria”<sup>207</sup>.

A desqualificação da voz de Graça Aranha inicia com a relativização de sua importância, pois o poeta acreditava ser um dos líderes do movimento. Para o narrador, a repercussão do discurso “Espírito moderno”, proferido em 1924, na Academia Brasileira de Letras, e o desconhecimento das origens do Modernismo levaram ao erro que ainda persistia: o de apresentar os iniciadores do movimento como discípulos do autor de *Canaã*. O conjunto de debates e as novas leituras, entre elas a *Apresentação*, colaboraram para a mudança. Entretanto, o público daquele momento parece que não tinha consciência de que Graça Aranha era visto pelos modernistas como um companheiro mais velho, e não um líder.

Os poetas da época começaram a desconstrução dessa visão popular primeiro por correspondências. Em carta de 29 de dezembro de 1924, Mário escreve a Bandeira e posiciona-se contrário a Graça Aranha, o qual trata pela letra “Z” e reflete sobre as influências estrangeiras: “Tens aí uma censura do Z... que quer fazer da gente

---

<sup>205</sup> Todas as cartas foram retiradas de: MORAES, Marco Antonio de (org). *Correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2000.

<sup>206</sup> Carta de 2 dezembro de 1924.

alunos dele e outra pra nós todos, ‘modernistas’, que andamos (passado) nos preocupando com novidades de França, Itália, Alemanha. Principalmente pra mim que quase me perdi”<sup>208</sup>.

Essa declaração é importante porque, em cartas anteriores, Mário defendia a importância de Graça Aranha, mas, a partir daí, muda de avaliação. Ocorre que, no início, a proximidade de Graça com a Academia poderia favorecer a geração modernista que procurava romper com as regras acadêmicas, mas ainda olhava para a Europa. Distanciado entre o presente do estudo e o presente da escrita, o narrador ainda busca essa resignificação do passado recente tanto em relação à Aranha quanto na importância que deram às influências externas.

Na *Apresentação*, o autor trata o Modernismo como um estado de espírito, uma atmosfera de inquietação metafísica e de busca comum a muitos poetas, manifestado de modo diferente em cada autor. Perkins aponta para essa questão quando explica que “a visão de um período como unitário ou heterogêneo pode refletir uma consideração formal”<sup>209</sup>. A diversidade marca a importância do presente para os autores na busca da identidade poética. O que os une é o fato de os vários grupos modernistas serem apresentados em um momento de síntese entre duas tradições: uma que procurava caracterizar a natureza física, a nação, advinda desde o período colonial; enquanto outra, que buscava a natureza humana, o subjetivo, iniciada com a segunda geração romântica. O historiador demonstra, no entanto, um claro partidismo pelo intimismo. A leitura de Bandeira sobre a geração é que os poetas perseguiam liberdades de expressão (novos modos de pensar a poesia) e buscavam, através de diferentes estratégias, construir identidades individuais conectadas a um universal que integrava (América, Brasil, Regiões).

Os conflitos entre os modernistas ficam implícitos em *Itinerário de Pasárgada*, outro texto de Manuel Bandeira. Como adverte em sua

---

<sup>207</sup> Carta a Manuel Bandeira, 29 de dezembro de 1924.

<sup>208</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p.11.

autobiografia, o Modernismo era a “cumbuca” onde ele não colocava o dedo mindinho. Bandeira morava no Rio, espaço da Academia, dos parnasianos e simbolistas guardiões da tradição contra a qual a geração paulista investia duramente. Ser modernista, na então Capital Federal, era contrapor-se à “cultura estabelecida”, até porque as vinculações dos poetas cariocas à sua cidade eram complexas e se, por um lado, buscavam se modernizar, por outro não comportavam a “radicalidade” paulista.

A *Apresentação*, apesar de camuflar a luta entre tradição/renovação, representada pelos acadêmicos cariocas e pelos jovens paulistas, deixa clara a posição do narrador. Michel de Certeau explica que a história ao ser narrada permite reunir enunciados contrários, pois o relato funciona como organizador do lugar dos interlocutores e fundamentados pelas escolhas do autor e com seus interesses<sup>210</sup>. O historiador não deixa de mencionar a alegria como uma interpretação da nossa cultura ou a ruptura com o passado como fundamento para alguns poetas, perspectivas contrárias ao seu pensamento, mas procura defender sua visão. Ao dar um menor espaço de valor à vida literária e à história da literatura em detrimento da crítica propriamente das obras, Bandeira mostra-se adverso à ideia daqueles modernistas que repudiavam por completo o passado, enfatizando neles mais as novidades que introduziram na linguagem e na forma do que a proposta de litígio com o tempo anterior.

Diacronicamente, as contribuições significativas dos modernistas para o sistema literário foram “a introdução do verso-livre, a linguagem despojada da eloquência parnasiana e do vago simbolista, o alargamento do campo poético, estendendo-o aos aspectos mais prosaicos da vida como já o tinha feito ao tempo do Romantismo Álvares de Azevedo” (p. 132). A observação permite uma leitura na qual o critério cronológico desenvolve progressivamente a poesia. Os poetas do presente incorporam e desenvolvem o que vem do passado. Assim, apesar de marcar as especificidades do movimento, defende estar no

---

<sup>209</sup> CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. p. 96-97.

Romantismo a “origem” de uma das características mais caras aos modernistas, o prosaísmo.

Manuel Bandeira em sua obra poética também demonstra incorporar a leitura de Álvares de Azevedo, pois possui um livro intitulado *Lira dos cinquent’anos*, clara referência à *Lira dos vinte anos*. Nesse sentido, os traços estreitos entre o historiador e o jovem romântico explicitado na *Apresentação*, tanto em relação à preferência pelo intimismo como pelo prosaísmo, estende-se à produção artística, o que possibilita entender uma característica contemporânea, a memória re-significa a poesia na história. A observação do narrador enriquece a recepção do romântico, visto que estabelece correspondência entre o mundo espiritual e o mundo natural, ou seja, são acrescidos ao lirismo de Azevedo o campo da realidade e o aspecto mundano, contrariando assim, a leitura romântica de fuga da realidade; por outro lado, serve de evidência para a hipótese de ser a poesia lírica brasileira vinculada à realidade desde a independência, o que reforça uma linha de continuidade, uma tradição da nossa poesia iniciada com os românticos cuja contribuição repercutiu na geração modernista<sup>211</sup>.

Essa atitude particulariza a *Apresentação*, pois na sincronia o escritor busca entender a herança que constitui a geração à qual pertenceu e, conseqüentemente seu próprio fazer poético. Isso é perceptível porque, para Bandeira, os modernistas procuravam o passado brasileiro para construir seu presente, constatação que sugere a re-elaboração artística do passado. Bandeira tem diversas declarações a respeito dessa convivência em sua trajetória de poeta entre os procedimentos de vanguarda e aqueles herdados da tradição. Em carta a Alphonsus de Guimarães Filho declara: "Chamo poeta cem por cento o poeta que sabe nadar em todas as águas: no oceano em completo perpétuo movimento do verso livre e nos blocos congelados da forma fixa"<sup>212</sup>. Reforça ainda mais essa ideia em entrevista concedida a

---

<sup>210</sup> Essa perspectiva aponta para a estética da recepção e a diferença que propõe entre o efeito e a recepção. A cada recepção o efeito é ampliado. Ver: JAUSS. Hans R. *A história de literatura como provocação à teoria literária*.

<sup>211</sup> Carta de 19 de outubro de 1941 a Alphonsus de Guimaraens Filho retirada



Homero Senna quando explica: "as orientações modernistas foram muitas e em alguns pontos contraditórias: a que me parecia melhor era a que procurava conciliar as duas forças em eterno conflito na vida-tradição e renovação"<sup>213</sup>.

Na *Apresentação*, o narrador também procura a síntese. Apesar de relatar que o Modernismo foi a princípio destrutivo, caracterizado pelas novidades da forma e assumindo, mais tarde, a cor acentuadamente nacional<sup>214</sup>, Bandeira prioriza a fase posterior e enfatiza o viés intimista quando trata dos poetas. O historiador reforça seu argumento quando apresenta os principais porta-vozes do movimento: Mário de Andrade e Oswald Andrade, em São Paulo; Ronald Carvalho e Ribeiro Couto, no Rio. Com exceção de Oswald, os outros três poetas são destacados como herdeiros dos simbolistas e parnasianos, mas não ficaram presos ao passado, renovaram.

#### 4.2.2 História da poesia nacional

Gonçalves Dias e Mário de Andrade são os dois pilares nos quais a *Apresentação da poesia brasileira* ancora no passado e no presente a questão da identidade poética brasileira. Suas obras servem de autorreferências na medida em que caracterizam processos de inovação dentro do sistema parcial da arte. O romântico, porque é apresentado como um escritor que se destacou em diversas formas poéticas, explorou a nostalgia da terra, o indianismo e a poesia popular; além disso, iniciou a poesia intimista e foi um crítico em relação à situação do índio; é considerado o primeiro poeta brasileiro. Mário, por sua vez, buscou de forma "vasta e complexa aprofundar harmoniosamente o tipo brasileiro" (p. 134). Apesar de ser apresentado como músico, e não escritor, o paulista recebe espaço significativo no sistema literário porque sua produção intelectual tinha como função, "brasilizar o

---

de: *Itinerários*. Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo: Duas Cidades, 1974; p. 81.

<sup>212</sup> Ver entrevista de Bandeira em: SENNA, Homero. *República das Letras*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968. p. 58.

<sup>213</sup> Bandeira apresenta esses traços do modernismo quando escolhe os poemas para figurarem na antologia. No ensaio procura unir o presente ao passado.

brasileiro”. Bandeira lembra que atuou na poesia, na prosa de ficção, na crítica literária, musical, plástica, no domínio do folclore colaborando para a ampliação do sistema artístico.

De Gonçalves Dias para Mário de Andrade o sistema social torna-se complexo. Apesar disso, os diferentes subsistemas ainda funcionam com o mesmo programa de “patrializar a pátria”. A atitude nacionalista é um elemento que dá unidade à poesia produzida no Brasil. Esse viés permanece inclusive na crítica posterior a Bandeira, entretanto, na *Apresentação*, no final do texto, o historiador ressalta a superação da investigação da identidade coletiva. O autor não identifica traços de ligação na geração posterior a 1942. Nesse momento, a própria poesia estabelece subsistemas, pois o concretismo, o neoconcretismo e a poesia práxis não se exprimem mais pelo signo de modo simbólico, como até aqui, e sim pensam o signo de modo concreto. Há, nesse sentido, uma especialização, um sistema parcial em que muda o modo de se comunicar com a palavra.

Bandeira relaciona a poesia com a letra em seu sentido simbólico. Isso pode ser outra razão para a pouca importância que concede a Sousândrade e Oswald Andrade, fundamentais para os concretistas. Na perspectiva do historiador, os modernistas paulistas são lembrados pelo retorno à busca por uma identidade nacional. Agora, são coligados ao regionalismo os avanços tecnológicos. A preocupação com o coletivo, que é abandonada pelos simbolistas e parnasianos, retorna pela subjetividade em que são incorporados aos novos valores estéticos os construídos ao longo do século XIX, ou seja, pela capacidade individual de cada poeta se congregarem ao sistema.

Se no passado a disputa era entre Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, no presente, apesar de Oswald Andrade e Mário de Andrade estarem preocupados com o Brasil e serem companheiros nos ideais da Semana da Arte Moderna, são apresentados sob perspectivas diferentes devido ao modo como o narrador caracteriza o Modernismo. O caráter nacionalista perde valor e pode ser comprovado pela maneira como Oswald Andrade é tratado. Considerado o mais audacioso e

irrequieto dos paulistas, o poeta não recebe nem a atenção e muito menos a admiração dedicada ao colega Mário de Andrade.

Bandeira apresenta a corrente “Primitivista” criada por Oswald dentro do movimento modernista em três livros, qualificados de “curiosíssimos”. São eles: *Pau-Brasil*, *Primeiros cadernos do aluno de poesia Oswald Andrade* e *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*. Não obstante destacar a intenção do autor de desembaraçar a poesia do pedantismo da cultura e reagir contra “a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens” (p. 139), quando o historiador faz o juízo dos livros, afirma serem eles “de um romancista em férias, de um homem preocupado com o problema de sua terra e do mundo, mas, por avesso a eloquência indignada ou sentimentalismo, exprimindo-se, como se estivesse a brincar” (p. 139).

É interessante perceber que a poesia de Oswald sofre a crítica pela ausência de tom eloquente e de sentimento nostálgico, a ponto de não ser qualificada para participar na antologia. Somente ganha um espaço no ensaio, devido à sua importância para a história do Modernismo, e não pela qualidade de sua obra. Na visão de Bandeira, Oswald Andrade produz sua poesia “menos por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos” (p. 137). A avaliação do crítico deixa claro novamente o peso que dá para a construção de novas técnicas e para a conquista de autonomia artística. Tal como em Gonçalves de Magalhães, o pioneirismo não importa tanto, enquanto a inspiração continua sendo fundamental. Mário de Andrade é quem consegue isso em sua obra. A valorização ao amigo paulista pode ser compreendida pela similaridade de pensamento entre eles. Mário de Andrade, em carta, justifica uma crítica que fizera a Manuel Bandeira e diferencia moderno de modernista, cuja perspectiva vai ao encontro do historiador:

deixa eu te falar sobre o Modernismo e descendência de Simbolismo. Teve aqui quem me dissesse mais ou menos: “Então você confessou que o Manuel não é moderno?” Isso é burrada, mas como aí te podem dizer a mesma coisa, vai este comentário. És moderno, és bem moderno. O que eu faço e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. Sobre isso aquele pedaço da minha crítica está muito intencionalmente escrito “o poeta

(você) que é sincero e não se preocupa em fundar escolas e propagar novidades que não são dele”<sup>215</sup>

A preocupação de ser pioneiro era de Oswald; a avaliação de Bandeira em relação à poesia de Mário de Andrade é diferente. Nele, o tema da nacionalidade retorna renovado: primeiro, porque o poeta amalgama de maneira particular, cidade/selva, individual/coletivo, mas, sobretudo, porque aglutina o presente/passado. Já em seu livro de estreia, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), buscava novas formas de expressão. De fundo pacifista e experimental, os poemas tratavam da comoção da guerra e do ódio dos homens, assuntos modernos, mas mantinham a música e a sensibilidade simbolista, ou seja, não havia rompimento total com o passado.

Mário de Andrade, em carta, esclarece sua repúdia não pelo passado, mas pelo “passadismo” e explicita a necessidade de os poetas do seu tempo não ficarem presos a um tempo improdutivo, que nada de benéfico oferece ao presente:

Passadista no sentido de brasileiro que já passou. Esqueceu a realidade brasileira atual e evocou uma realidade brasileira em que a atual civilização e tendência civilizadoras das grandes cidades Rio, Recife, Belo Horizonte etc. e todo o Estado de São Paulo, inteiramente automobilizado e eletrificado, não entram<sup>216</sup>.

O ataque refere-se à corrente primitivista de Oswald. O historiador explica que não satisfazia a Mário a solução regionalista, pois criava uma espécie de exotismo dentro do Brasil e excluía a parte progressista. O narrador ao longo de todo o texto, mesmo no Romantismo, não valoriza o exótico e sim as inovações de cada geração. Para Mário, o ideal seria uma hábil mistura das duas realidades; a síntese parecia-lhe a solução capaz de concretizar uma realidade brasileira em marcha (p. 133). Na *Apresentação*, o herói/poeta ganha destaque pelas inovações ainda que trate, como Gonçalves Dias, do índio.

---

<sup>214</sup> Carta a Manuel Bandeira, 29 de dezembro de 1924.

<sup>215</sup> Carta a Manuel Bandeira, 26 de julho de 1925.

Mário de Andrade, por sua vez, contribuiu com “uma linguagem brasileira artificial, porque uma síntese e sistematização literária pessoal de modismos dos quatro cantos do Brasil” (p. 134). A capacidade de criar um estilo próprio que não excluiu a cidade e o progresso opõe-se à perspectiva de Oswald com sua corrente primitivista, e serve de elemento fundamental para que Mário de Andrade seja considerado o principal modernista. Outro aspecto relevante é a opinião sobre a ruptura com a tradição. Na mesma carta em que se justifica, Mário confessa seu tributo ao passado:

Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. Está certo nisso. O que também não impede que os modernistas tenham descoberto suas coisas e que se não fossem eles muito moderno de hoje estaria ainda bom e rijo passadista. Não é isso mesmo?<sup>217</sup>.

Moderno para Mário é o poeta que não ignora as transformações do seu tempo, porém não se preocupa em seguir os preceitos das escolas literárias, enquanto que modernista seria aquele escritor em consonância com um estilo específico, preso às tendências da escola à qual está estilisticamente associado, aquele que acompanha as novidades advindas de realidades literárias estrangeiras. O poeta ideal não está ligado ao Modernismo, pois na *Apresentação* o narrador demonstra como Gregório de Matos, Tomas Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias e Machado de Assis foram modernos cada um em seu tempo.

A importância de Mário de Andrade transcende o seu fazer poético, pois ele é o principal crítico com quem Bandeira dialoga durante o período modernista. O historiador encerra a história do Modernismo citando a conferência proferida pelo amigo, em 30 de abril de 1942, na qual o paulista faz um balanço dos vinte anos da Semana de 1922. Nessa época, Mário de Andrade revisa o movimento e reflete sobre a atuação artística e do próprio estilo, não com a postura combativa do

---

<sup>216</sup> Carta a Manuel Bandeira, 29 de dezembro de 1924.

início, quando o movimento procurava ruptura. Mário não nega o clima de destruição dos primeiros anos, todavia de maneira eufemística justifica a atitude pelo contexto dos anos 20 e pela intenção de criar algo novo que, conseqüentemente, resultou em uma atitude “apaixonada” por parte dos escritores que queriam a renovação da arte brasileira, contida na seguinte passagem: “embora lançando inúmeros processos e ideias novas, o movimento modernista foi essencialmente destruidor. Até destruidor de nós mesmos, porque o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade de criação” (p. 170).

As palavras de Mário de Andrade servem para compreender a atitude de Bandeira na escrita da *Apresentação*. O historiador trata o Modernismo pela inclusão e pelo diálogo da pluralidade de estilos e tendências, e não pela exclusão do que não era “considerado moderno”, ou seja, prefere enfatizar nos poetas a criatividade e a inspiração e o ajustamento em relação a um determinado estilo de época. Mário de Andrade, nos anos 1940, também possui uma visão crítica em relação à ruptura. Naquele momento, defende o equilíbrio no que diz respeito aos “mestres do passado”.

Quando trata de *Paulicéia desvairada*, segunda obra de Mário, Bandeira destaca que, além de instrumento de renovação para outros poetas empenhados na prática de novos processos de expressão, o desabafo pessoal era uma diretriz marcante e somava-se ao interesse brasileiro, ainda que circunscrito “àquele orgulho de ser paulistanamente” (p.133). O nacionalismo de Mário é caracterizado a partir da subjetividade artística, e o horizonte do moderno ultrapassa a visão do Modernismo de combate. Em 1925, em resposta à justificativa de Mário, Bandeira explicita sua visão sobre o que seja tradição e renovação, mostrando-se em sintonia com o amigo:

Está certo o que você diz no artigo e na carta sobre modernismo e simbolismo. Sou, de fato, de formação parnasiano-simbolista. Cheguei à feira modernista pelo expresso Verlaine-Rimbaud-Apollinaire. Mas chegado lá, não entrei. Fiquei sapeando de fora. É muito divertido e a gente tem a liberdade de mandar aquilo tudo se foder, sem precisar chorar o preço da entrada. Quando publiquei o *Carnaval*, ignorava completamente o movimento moderno. Não sabia que

estava “escrevendo moderno”. Ainda hoje, e você deve ter sentido isso nas nossas conversas de São Paulo, conheço mal toda essa gente<sup>218</sup>.

A declaração de Bandeira demonstra que a proximidade com o tempo não deixa distinguir o que é ou não moderno, mas é o público quem estabelece sentido e produz o moderno<sup>219</sup>. Passados alguns anos, *Carnaval* (1919) já possuía uma recepção que reconhecia o efeito desse livro para o que viria posteriormente. Nessa mesma linha, na *Apresentação*, lembra que *Paulicéia desvairada* não era para ser impresso, mas, quando alguns poemas apareceram no artigo de Oswald, o efeito “nas rodas literárias e no público em geral levaram o Poeta a considerar a importância que o livro teria, se publicado, como fermento de renovação” (p.133).

Bandeira ao procurar a modernidade de cada autor antes de atrelá-lo às características de estilos, deixa implícito um leitor no presente que seleciona o que foi ou não relevante. O distanciamento temporal possibilita a consciência das várias recepções e do potencial semântico acumulado da obra desse sujeito que, quando escreveu, não tinha essa consciência. O efeito da leitura e as várias recepções vão mobilizar os sentidos no presente<sup>220</sup>. Na *Apresentação*, em nota-de-rodapé, Bandeira informa que, em 1955, foi editada a *Poesia completa* de Mário, demonstrando que ele ainda possuía prestígio.

A leitura de Gonçalves Dias, como iniciador das tendências que juntas formam a identidade nacional porque incorpora a tradição colonial e a moderniza, é resultante das várias recepções, mas, sobretudo, pelo próprio interesse de Bandeira, que observa no passado aspectos com os quais o poeta corresponde. Mário, por sua vez, seria, no Modernismo, quem revitaliza a poesia, pois lê a nacionalidade por um viés subjetivo

---

<sup>217</sup> Carta a Mário de Andrade, 03 de janeiro de 1925.

<sup>218</sup> Jauss (1996) explica que data do período da crítica alexandrina a querela entre aqueles defensores do “novo” e os defensores da tradição. O próprio termo “moderno” pode ser historiado. Ele serve como delimitador de mudanças de períodos, mas sempre é constatado no futuro, na história. Ver: JAUSS. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. p. 47-100.

<sup>219</sup> JAUSS, Hans R. *A história de literatura como provocação à teoria literária*.



incorporando em seu estilo a tradição. Em *Itinerário de Pasárgada* declara que o amigo paulista é a última influência que verdadeiramente recebeu. Na *Apresentação*, qualifica-o como aquele que estendeu a serenidade a um tema mais geral e desenvolveu uma poesia “grave e natural feito o rolar das águas” (p. 137).

No ensaio são citados versos de alguns poemas como “O poeta come amendoim”, que evidencia como Mário entendia e amava o Brasil. Bandeira explica que em “O poema da negra”, o paulista expressa a suavidade e a singeleza com o tema, sem vestígios exóticos, ou seja, incorporando o mote ao seu estilo próprio. Em *Remate de males* (1930), Bandeira destaca que os poemas “respiram grande calma, ardência que não consome, afeto que não mela nunca; parecem vir do isolamento enorme, mas de isolamento que não se pode falar nem de tristeza nem de alegria” (p. 136). Essa visão remete à própria busca humana e insere Mário de Andrade na tradição existencialista, mais evidente quando o historiador questiona se não seria indiferença a atitude presente nos poemas, concluindo não ser indiferença, mas sabedoria.

O tratamento diferenciado entre Mário de Andrade e Oswald confirma a hipótese de que Bandeira entende nossa poesia brasileira como um progresso para um lirismo. O que interessa não é o conceito de nacional, e sim o de poesia. Oswald Andrade, autor de manifestos explosivos que deram base teórica a certos setores do Modernismo, como o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*, recebe reconhecimento pelo valor histórico que teve para o movimento, pois Bandeira não concorda com as propostas teóricas de um nacionalismo crítico. A obra de Mário de Andrade, por sua vez, tem a preocupação com o coletivo, preocupação essa que parte do questionamento individual e busca “a unificação psicológica do Brasil” a partir de um estilo próprio, no qual está presente também o passado. Assim, a recepção que o historiador faz dos principais nomes do Modernismo paulista remete a uma posição de leitor que assinala para o seu modo de ver a poesia e a nação.



#### 4.2.3 História do lirismo brasileiro

David Perkins alerta para o poder de explicação situado no relacionamento causal dos eventos antecedentes para subsequentes<sup>221</sup>. Bandeira relata um vazio entre o passado e o presente, pois após o Simbolismo, acredita que nada ocorreu em nossa poesia até por volta de 1920, quando, em São Paulo, e, logo em seguida, no Rio, por influência das vanguardas europeias, surge o Modernismo. Essa síntese antecede a relação de eventos mencionados como precursores do movimento. O fechamento do passado é revelador ao ser comparado com a narrativa do presente, na medida em que, o antes marca os dois espaços, Rio de Janeiro e São Paulo, e atribui às vanguardas o impulso inicial para depois tratar da história do movimento localizado em São Paulo e privilegiar o momento ulterior no Rio; além disso, não comenta as influências estrangeiras.

Bandeira resume o que vai narrar no futuro, mas quando o faz assume a posição de juiz. Perkins cita Paul Ricoeur para quem, “os historiadores estão na posição de juízes: colocados na situação de uma disputa real ou potencial, tentam provar que uma explicação dada é melhor que outra”<sup>222</sup>. No término da explanação sobre o Simbolismo, Bandeira insere seu nome juntamente com os de Felipe de Oliveira, Tasso da Silveira, Ronald Carvalho, Ribeira Couto, e define o grupo como autores parnasos-simbolistas que, posteriormente, definir-se-ão mais na corrente modernista, ou seja, o narrador assinala para um conjunto de poetas que não rompem totalmente com a tradição.

A passagem do passado para o presente, todavia, não se fez de modo tranquilo. Ronald Carvalho, por exemplo, é apresentado como poeta mais vinculado ao apuro formal e às inspirações intimistas do que às características do Modernismo, embora tenha participado da Semana de 22. Na *Apresentação*, os livros lembrados são aqueles nos quais busca ser “um novo poeta em um novo mundo” (p. 141). Bandeira explica que seu segundo livro, “*Poemas e sonetos* (1919), assinala um

---

<sup>220</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 22.

<sup>221</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 22.

retrocesso ao Parnasianismo, recompensado pela Academia Brasileira com o prêmio de poesia” (p. 140). O retrocesso contraria a visão progressiva da *Apresentação*. A declaração reforça a renúncia às regras acadêmicas e o desejo de liberdade artística. É interessante perceber que, de 1919, data *Carnaval*, livro valorizado pelas futuras gerações justamente pelo que tinha de novo. Ronald recebera, também, no mesmo ano de 1919, o prêmio por sua *Pequena história da literatura brasileira*.

Ronald Carvalho, nessa época, estava ligado à Academia e ao “passadismo”, pois, como explica o narrador, o poeta produzia com rigor acadêmico e criticava nos jornais os “mestres” da vanguarda europeia. Em São Paulo, três anos antes já havia ocorrido a exposição de Anita Malfatti e no ano seguinte, Oswald escreveria o artigo “O meu poeta futurista”, enquanto no Rio, o século XIX persistia. Bandeira, apesar de discordar da proposta de ruptura dos paulistas, não estava de acordo com as atitudes conservadoras dos cariocas. A escolha de Ronald Carvalho e Ribeiro Couto, em contraposição à ausência de Felipe de Oliveira e de Tasso da Silveira, demonstra que aqueles conseguiram inovar, por isso merecem permanecer na memória. Essa atitude leva ao entendimento de que a contribuição maior de Ronald Carvalho está na reflexão da linguagem artística e na sua busca por uma identidade lírica mais ampla, a identidade americana, caracterizada em *Toda a América* (1926).

A partir dos modernistas cariocas, Bandeira reforça o caráter subjetivo, pois são as obras cuja preocupação está na linguagem e no lirismo que merecem um destaque muito maior do que aquelas cuja preocupação é o coletivo, a nação. A vantagem, por exemplo, que atribui a Dante Milano pela publicação de sua primeira obra aos 49 anos, está no fato de “surgir em plena maturidade, sem os cacoetes caducos dos primeiros anos do modernismo” (p. 142). Trata-se de um dos nossos poetas “mais forte e mais perfeito”, porque escrevia seus versos “naquele indefinível momento em que o pensamento se faz emoção” (p. 142).

Ribeira Couto, outro participante direto da Semana de Arte Moderna, nasceu em São Paulo, mas é inserido no grupo carioca, pertencendo à linhagem dos poetas intimistas e recebendo espaço privilegiado. De seu primeiro livro, *O jardim das confidências*, dois versos são retirados para resumir esse espírito que reflete: “a dor sentimental dos romances perdidos,/ da mocidade inquieta e de uma espera inútil”. O poeta rompe com o nacionalismo, o que fica evidente quando Bandeira explica: “uniu-se aos modernistas no horror da eloquência e na aceitação do verso livre, mas ficou sempre fiel ao tom baixo, aos temas humildes do primeiro livro, ao processo musical de criar uma atmosfera pelas aliterações” (p. 143) ou quando comenta *Um homem na multidão*, livro no qual Couto mistura a suavidade intencional com outra face modernista, a ironia expressa, porém, de modo “leve que pode servir de veículo à ternura sempre presente nesse temperamento fundamentalmente sentimental” (p. 144).

O livro *Noroeste e outros poemas do Brasil* ligado à temática da terra, não recebe destaque, sendo lembrado apenas pelo tom inflamado. Das obras *Cancioneiro de Dom Afonso* e *Cancioneiro do ausente*, explica que “não soa mais o desejo das terras distantes, (...) soa o desencanto de todas as aventuras” (p. 145). Nos últimos textos de Ribeira Couto, *Dia longo*, *Entre mar e Rio*, Bandeira afirma ter o poeta encontrado o completo amadurecimento, pois é “claro, natural, disfarçando a comoção em um sorriso e comovendo-nos por isso mesmo” (p.146).

Wilson Martins, comentando um artigo de Rodrigo M. F. de Andrade sobre Ribeira Couto, na seção “Literatura” da *Revista Estética*, assinala para uma hipótese que colabora para a perspectiva da *Apresentação*, ou seja, de o Modernismo ser uma evolução natural do Simbolismo caso não tivesse havido A Semana de Arte Moderna: “talvez, sem a ‘Semana’, não tivéssemos uma ‘revolução’, mas uma ‘evolução’ natural dessa linha, em direção ao Modernismo”<sup>223</sup>.

---

<sup>222</sup> MARTINS, Wilson. *A literatura brasileira: o Modernismo, 1916-1945*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1967. v.6. p. 224.

Bandeira parece concordar com Martins, pois dá pouca ênfase à Semana. Esse evento serve de fronteira entre o passado e o presente. No enredo o narrador procura a linha evolutiva que passaria de um século a outro. Embora marque os inícios — exposição de Anita Malfati, o artigo de Monteiro Lobato, o artigo de Oswald Andrade e a Semana — e estabeleça o seu fim, 1942, quando acredita não ser mais possível caracterizar em conjunto os poetas — não apresenta demarcações intermediárias, como ocorre com os românticos, ao contrário de historiadores<sup>224</sup> que enfatizam a Semana de Arte Moderna como um caráter de ruptura.

Há uma escolha evidente pela leitura valorativa dos poetas que contribuíram com a evolução da literatura pelo aprimoramento de seu estilo próprio. Guilherme de Almeida, também nascido em São Paulo, apesar de possuir poemas sobre o tema da terra, recebe destaque por outro aspecto. Consagrado antes por sua produção parnasiano-simbolista, incorporou o verso livre ao requinte da técnica. É lembrado como um moderado na ação renovadora modernista. A ênfase fica por conta do modo como ele elaborou os dois processos de versificação, o regular e o livre, concomitantemente em sua obra. Os livros *A fruta que eu perdi*, *Meu* e *Raça* são pertencentes à fase modernista, mas Bandeira não exclui a importância que Guilherme de Almeida concedia às formas tradicionais. Não há quase referência aos temas desses três textos, apenas a explicação do seu domínio na síntese da versificação.

As escolhas não se justificam apenas através da admiração do historiador pelo modo como Ronald de Carvalho trabalha com a linguagem ou pelos temas humildes de Ribeira Couto; nem tampouco por Guilherme de Almeida ser um hábil versejador, mas porque os três, apesar de modernistas, estão ligados ao passado, e não ao passadismo. Na leitura de Bandeira, o passado serve de lição e ajuda a constituir o estilo do presente. Ser moderno não significa necessariamente esquecer as tradições, mas ressignificá-las.

---

<sup>223</sup> Alfredo Bosi e Afrânio Coutinho separa o Modernismo em: fase heróica, geração de 30 e geração de 45.

#### 4.2.4 Veículos da história

Schmidt (1996) defende que é preciso considerar os meios de comunicação supostamente disponíveis no sistema literário que está sendo investigado<sup>225</sup>. As mudanças no Modernismo se fazem dentro de estruturas e organizações que transcendem as relações pessoais. As revistas, os jornais e os manifestos são os meios nos quais as ideias modernistas circulam, mas Bandeira não trata desse aspecto diretamente. Na *Apresentação*, os poetas ligados aos manifestos ou recebem pouca atenção ou são mencionados por suas características que os desvinculam desses projetos. Esses grupos estavam conectados, também, ao nacionalismo. As revistas, por sua vez, são nomeadas para identificar seus participantes, embora ao serem apresentados os escritores, o historiador os leia pelos mesmos critérios com que tinha elencado os anteriores, quais sejam, a capacidade de incorporar a tradição e constituir um estilo próprio. A habilidade de sintetizar e inovar é que serve de parâmetros para selecionar os modernistas.

O grupo paulista *Verde-Amarelo*, depois nomeado como *Anta*, é um exemplo. Observa-se que Bandeira relata a história, sua oposição ao “Primitivismo” de Oswald; e ainda, apresenta seus participantes, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Raul Bopp, e sua proposta: estudar a contribuição do índio em nossa formação, não refere em nenhum dos autores, de maneira direta, essa contribuição, mas novamente a capacidade individual de cada um de sintetizar aspectos do Brasil, como a cultura popular/erudita, o regional/universal, tradição/modernidade etc.

Menotti Del Picchia, o líder do movimento, recebe menos espaço que seus companheiros. Apenas são citados alguns poemas seus e o nome dos livros: *Chuva de pedra*, modernista; *República dos Estados Unidos do Brasil*, da época verde-amarela, e *Juca Mulato*, considerado seu mais genuíno trabalho. Sobre Cassiano Ricardo, menciona dois livros: *Martim Cererê* (1928) e o *Sangue das horas* (1943), nos quais é possível sentir “o mesmo aroma da terra”, mas acredita ser o primeiro

---

<sup>224</sup> SCHMIDT. Sobre a escrita de histórias da literatura. p. 124.

mais característico da proposta do grupo. Trata-se de uma narrativa mítica cuja cosmogonia se constitui do encontro entre uma índia e um marinheiro. Bandeira, entretanto, somente se restringe a reproduzir o assunto sem buscar uma interpretação.

Na obra de Raul Bopp, *Cobra Norato*, o narrador ressalta a capacidade da linguagem de subjetivar a alma brasileira. Isso fica evidente no comentário de Bandeira sobre o poema: “mistura-se a sugestão da alma selvagem evocada nos mitos do folclore local, tudo expresso numa língua forte e saborosa, síntese muito harmoniosamente organizada da dicção culta e da fala popular” (p. 151). Entretanto, o autor do poema amplia a perspectiva, pois o relaciona à tradição negra e à cultura de países latino-americanos: “Em *Urucungo* (1933) e alguns dos poemas que acompanham a edição de 1951, de *Cobra Norato*, trouxe o poeta à poesia americana de temas negros uma contribuição que emparelha com as dos mestres cubanos e porto-riquenses” (p. 151). Ao assinalar a competência do escritor de incorporar a seu estilo uma tradição, nesse caso, a hispanoamérica, o historiador demonstra que o poeta deve procurar o universal através do desenvolvimento individual.

O subjetivismo e a inovação em relação à natureza também são marcas que distinguem Cassiano Ricardo. Bandeira renega as produções parnasianas dos primeiros livros, os poemas polêmicos da época modernista e os concretos, da última fase, para realçar o modo como o poeta, tal qual Mário de Andrade, busca sua expressão. O historiador conta que, em 1947, Cassiano Ricardo publica *Um dia depois do outro* e surpreende a crítica diante da total renovação, “como se este, debruçando-se sobre si mesmo, tivesse descoberto as fontes de sua inspiração. Poesia desencantadamente pessoal de um tom diverso dos livros anteriores” (p. 149). Nas palavras de Bandeira, “as qualidades desse novo lirismo confirmaram-se em *A face perdida*, *Poemas murais*, *João Torto e a fábula* e *Arranha-céu de vidro* e colocaram Cassiano entre os poetas mais importantes daquele momento” (p. 150). Desse modo, o prestígio do poeta justifica-se por sua capacidade de inovar o lírico e não por sua produção ligada aos manifestos.

Plínio Salgado, citado como partícipe do grupo “Anta”, não é apresentado individualmente. Sérgio Milliet, todavia, é lembrado por revelar, a seu modo, as influências de Mário de Andrade e Oswald Andrade, embora seja ele um escritor distinto daqueles que pertencem aos grupos paulistas. Do ponto de vista da arte, Sérgio Milliet é caracterizado por sua poesia reflexiva, “desenvolvendo-a a maneira de um comentário desencantado das vivências de um homem que se sabe sentimental e procura defender-se numa atitude de reserva e de ressalva irônica” (p. 151). Bandeira não deixa de relatar que, em 1936 e 1937, Milliet, nos cinco “Poemas da rua”, critica a si mesmo e os demais poetas de sua terra que não sentem “senão o próprio drama pequenino” (p. 152). O historiador apresenta doze versos, entre eles: “Volve o olhar para dentro da alma inquieta e pesquisa” que se contrapõe aos “É um homem/ Ele olha o mundo/ Ele ouve o mundo” que demonstram as percepções cujo resultado reverte em reflexão, e não em ação.

A atitude contemplativa atacada nos “Poemas da rua” é para o historiador uma atitude de sabedoria, como foi demonstrado quando Bandeira explica a poesia de Mário de Andrade. À crítica aos versos de Millet, os quais denuncia a atitude contemplativa dos poetas brasileiros que sentem apenas seus dramas pessoais, o historiador responde com a própria ordenação da *Apresentação*<sup>226</sup>. Após Milliet, é lembrada a poesia de Rodrigues de Abreu, artista ligado ao intimismo e à poesia subjetiva, para, em seguida, tratar da revista “Festa”, do Rio, corrente que Tristão de Athayde chamou de espiritualista, e cuja visão se opõe totalmente ao nacionalismo do grupo paulista.

Bandeira não ignora a ruptura na história do Modernismo e tampouco deixa de relatar as características dos poetas que se preocupavam com o nacionalismo. Entretanto, sua leitura privilegia o momento anterior e posterior à Semana de Arte Moderna, quando o espírito combativo já estava “ameno”. Seu olhar enfatiza as obras daqueles cuja preocupação não era o rompimento com os parnasianos e

---

<sup>225</sup> Para David Perkins o modo de organizar os eventos pode impor ao enredo sentido. Bandeira desenvolve um processo no qual o poeta busca libertar-se e ampliar sua sabedoria, sua ação é o fazer poético.



simbolistas, e sim o contrário, buscaram incorporar o novo na contribuição dos poetas do século XIX.

A avaliação feita por Bandeira da poesia modernista aproxima-a da linguagem falada, com temáticas ligadas à vida cotidiana e às inquietações metafísicas, preocupações iniciadas pelo romântico Álvares de Azevedo. Do ponto de vista da técnica, a desarticulação do verso metrificado, por um ritmo interno, o verso-livre, é resultado da evolução dos próprios poetas que beberam das fontes parnasianas e simbolistas. Aliás, quando trata de Junqueira Freira, declara que o romântico “teve já naquela época a intuição do verso-livre” (p. 72).

Os poetas ligados aos manifestos *Pau-Brasil*, *Antropofagia*, *Anta*, *Primitivismo* são nomeados; porém, Bandeira destaca mais os escritores criados em torno das revistas. O historiador relata que a ação dos poetas que participaram da Semana de Arte teve continuidade na revista *Klaxon*, sem dar maiores detalhes. O ano de 1924 é importante porque, além da celeuma do discurso de Graça Aranha na Academia Brasileira de Letras, surge, no Rio, uma revista modernista, a *Estética*, cujo papel era dar continuidade à *Klaxon*, extinta em janeiro daquele ano, mas o historiador não a menciona uma única vez. Por outro lado, a revista *Festa*, também do Rio, além de citada, recebe um destaque especial<sup>227</sup>.

Fora do eixo São Paulo e Rio, outras cidades também estiveram envolvidas com o Modernismo. Em junho de 1925, a *Estética* não mais existia, e o legado de *Klaxon* passaria para Minas e para Carlos Drummond de Andrade com *A Revista*, que viverá de julho desse ano a janeiro de 1926, quando é substituída pela paulista *Terra Roxa e outras terras*, até o mês de setembro.

Em 1927, circulava a *Verde*, de Cataguazes. Bandeira comenta que foi fundada por Rosário Fusco e Guilhermino César, embora não apresente individualmente nenhum dos dois poetas. Em relação a Minas Gerais, trata preferencialmente da *Revista* lançada por Emílio Moura, João Alphonsus, Abgar Renault, mas o nome significativo é o de Carlos

---

<sup>226</sup> Por sua importância será tratada mais à frente.



Drummond de Andrade.

Drummond é apresentado como o representante típico em poesia do homem de Minas, pois “faz a feliz junção da sensibilidade comovida e comovente com o humor”. Novamente a síntese é importante para apresentar o poeta que, com estilo próprio, soube incorporar em sua poesia Brasil/Minas e comoção/ironia de modo equilibrado. Segundo Bandeira, “não há manobra falsa nesse admirável aparelho de lirismo”. Basicamente trata dos três primeiros livros do poeta, nos quais aponta uma evolução no sentimento do mineiro em relação ao mundo: *Alguma poesia* “traduz uma grande inexperiência do sofrimento e uma deleitação ingênua com o próprio indivíduo” (p. 158); em *Brejo das almas*, “há também uma consciência crescente da sua precariedade e uma desaprovação tácita da conduta, ou falta de conduta, espiritual do autor” (p. 158). Bandeira identifica, nesses dois livros, um pessimismo sarcástico, sem crença na humanidade, sem orgulho da pátria, sem fé no amor. Contudo, em *Sentimento do mundo*, afirma-o como “nosso primeiro grande poeta público do Brasil”. Esse elogio se explica pelo fato de o poeta “cantar no amanhecer ainda ‘mais noite que a noite’ a esperança de um mundo melhor” (p. 159). Novamente, como em Mário de Andrade, o historiador destacará a evolução reflexiva do homem que busca em sua poesia trabalhar o individual para atingir o coletivo, e produzir no presente para transformar a realidade futura.

Se em Mário “a sabedoria é serenidade, conformidade com o destino em suma felicidade, porque nessa altura ‘a própria dor é uma felicidade” (p. 136), Drummond reconhece o mundo sem as mistificações, da pátria, do humano e do amor, mistificações que podem aprisionar o poeta. O narrador cita o verso: “Ó vida futura! Nós te criaremos”, o qual pode traduzir a aspiração da *Apresentação* que, coletivamente, através dos poetas, demonstra como cada um contribuiu para construir o sistema literário.

Nesse sentido, tanto o conceito de poesia quanto o de nação são permeados por uma incorporação em que o mundo e a espiritualidade são fontes para o lirismo. Sobre Emilio de Moura, outro autor

pertencente à *Revista*, o historiador afirma “que sempre foi fiel a si mesmo e ao seu ideal de paz, de serenidade, de humilde alegria” (p.160). Henriqueta Lisboa, com “Mistério”, reforça esse traço existencial, pois Bandeira explica que seu principal tema era a morte.

Os poetas do Rio Grande do Sul são apresentados sem vinculações a revistas ou grupos. O historiador explora o amargo cotidiano confirmando a preferência pelo temas subjetivos. Apesar de serem citados os nomes de Augusto Meyer, Rui Circe Lima, Vargas Neto, Pedro Vergara e Teodemiro Tostes, apenas Meyer recebe destaque. O historiador define que a “profunda conexão com a terra mantém a unidade da obra” (p. 161). Entretanto, o poema citado, “Chewing Gum”, remete à expressão irônica e aparece como representativo da atitude niilista e de amargo desgosto do poeta diante da vida. Os poemas “Oração ao Negrinho do Pastoreio” e “Minuano”, ambos ligados ao tema regional e presentes na antologia, não são nem mencionados no ensaio, o que evidencia ainda mais o enredo de ascensão à subjetividade poética.

O pitoresco, geográfico e social recebe certo espaço no Nordeste, quando lembra Catulo da Paixão Cearense, Ascenso Ferreira, Joaquim Cardoso. O primeiro apenas é mencionado como representante dos cantadores populares, o segundo recebe a referência a três obras: *Catimbó*, *Cana Caiana* e *Xenhenhén*. Bandeira qualifica seus poemas como “rapsódias nordestinas, onde espelha fielmente a alma ora brincalhona, ora pungentemente nostálgica das populações de engenhos” (p. 162). Sobre Joaquim Cardozo, explica laconicamente: “artista à vontade tanto na poesia metrificada e rimada quanto no verso-livre. Vemos a mesma província de Ascenso Ferreira, mas sentida por um temperamento extremamente apurado” (p. 163). Na *Apresentação* os poetas são representantes da expressão nostálgica que caracteriza não apenas o nordestino, mas o brasileiro.

Entretanto, o mais representativo poeta do nordeste é Jorge de Lima. Bandeira não o liga apenas às características regionais, mas a uma visão geográfica mais ampla que transcende inclusive o Brasil,

sem, com isso, perder sua religiosidade. É ressaltada, no primeiro momento, a ligação com a sua região, cujo livro *Poemas* (1927) seria o pioneiro da poesia sobre o nordeste; mas esse regional liga-se a um universal, o continente. O historiador explica: “Não se confina o Poeta num estreito nacionalismo. Mas se Ronald de Carvalho contou toda a América, Jorge de Lima (...) celebra o que chama de ‘minha América’, isto é, a América do Sul, sentimentalmente alterada em sua geografia para conter também o México” (p. 165).

A esse universalismo, no qual a realidade regional integra-se e forma a realidade brasileira e continental, está associada uma técnica que une o moderno e a tradição. *O mundo do menino impossível* é o texto que caracteriza sua adesão à terra e ao Modernismo, ao mesmo tempo em que rompe com as formas tradicionais de *XIV Alexandrinos*, sua primeira obra. Em seus últimos escritos, procura a síntese. Bandeira explica que a forma fixa é a única característica tradicional em *O livro de sonetos*. Nos setenta e oito poemas, Jorge de Lima insere conceitos, metáforas e expressões de surpreendente barroquismo que “levará à mais desabusada, e às vezes abstrusa, eclosão no seu último livro, *Invenção de Orfeu*” (p. 165).

Essas características de *Invenção de Orfeu* remetem à expressividade da poesia de Jorge e Lima que condensa sua emoção em imagens inesperadas e herméticas, justificadas por haver nelas “grande carga de subconsciente a par de certas vivências puramente verbais” (p.165). É um dos poetas que alcançou a mais profunda subjetividade e universalidade, aspectos sobre a poesia de Jorge Lima que o aproxima dos poetas da revista *Festa* e ao mesmo tempo demonstra um perfil para o conceito de poesia proposto na *Apresentação*.

#### 4.2.4.1 Revista *Festa*

Schmidt (1996) acredita que os meios de comunicação, ou mídia, são considerados como dispositivos intersubjetivos de processos cognitivos do sujeito. Esses meios cristalizam convenções que são

internalizadas pelo indivíduo durante os processos de socialização e determinam as condições de produção e recepção para agentes em uma sociedade e selecionam, assim, indivíduos e grupos sociais<sup>228</sup>. Bandeira conta que, em 1927, mais ou menos no tempo em que surgem na capital paulista os manifestos *Pau-Brasil*, e o *Verde-Amarelo*, no Rio, definia-se a *Festa* que o crítico Tristão de Athayde<sup>229</sup> chamou de “espiritualista”. Dela faziam parte Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Cecília Meireles, os prosadores Andrade Muricy, Adelino Magalhães, Brasília Iberê<sup>230</sup>.

Bandeira não menciona dados históricos, mas a *Festa*, de longa duração para os padrões das revistas da época, é publicada até maio de 1935. O historiador aponta o caráter individualista da geração, seu posicionamento contrário ao dos paulistas, aspectos que são referendados na leitura da *Apresentação*. Quando trata dessa revista, reforça a ideia de estar, enquanto poeta, em sintonia com as diretrizes do grupo, embora não se inclua nele:

as idiosincrasias de cada um não consentiram jamais o enquadramento dentro da estética dos manifestos. O que os une é mais o que não queriam do que o que queriam: não queriam o dinamismo superficial dos futuristas, a linguagem do povo, o poema-piada ou piada no poema. O que os distingue em comum é certo resíduo de simbolismo encontrado em outros poetas fora do grupo como Álvaro Moreira, Ribeira Couto, Ronald Carvalho e Manuel Bandeira” (p. 154).

Com exceção da linguagem popular, as outras características também são rechaçadas pelo autor da *Apresentação* para selecionar os poetas. É curioso que o historiador também não credite à corrente europeia, iniciada por Marinetti, grande importância quando afirma: “Difícil dizer qual das correntes européias mais influenciou nos modernistas brasileiros. É certo, porém, que o futurismo terá sido a que menos pesou” (p. 132). Outros aspectos relevantes na história escrita por

---

<sup>227</sup> SCHMIDT. Sobre a escrita de histórias de literatura. p. 124.

<sup>228</sup> Tristão de Athayde é o pseudônimo de Alceu Amoroso Lima. A *Festa* está ligada à influência do grupo católico do Centro Dom Vital, primeiro sob a liderança de Jackson de Figueiredo e, a seguir, por Tristão de Athayde.

<sup>229</sup> É interessante lembrar que, na passagem do simbolismo para o modernismo, o historiador se coloca como poeta, ao lado de Ronald Carvalho, Ribeiro Couto, Tasso da Silveira, Murilo Araújo.

Bandeira são: a ausência de poemas de tom irônico, *blagueur* e o tratamento dado aos manifestos e às revistas vinculadas ao Modernismo paulista.

Perkins explica que a classificação é um modo de organizar em unidades, sendo o “grupo” uma possibilidade. Para o crítico, esse termo “refere-se a um número de pessoas que estiveram relacionadas entre si”<sup>231</sup>. Na *Apresentação*, como o herói é o poeta, os grupos identificam a memória coletiva. Os modernistas são relacionados na identificação com a tradição e na capacidade de adquirir estilo próprio. Bandeira não apenas reside no Rio como comunga da opinião dos cariocas. As quatro palavras diretoras das ideias da “Festa”: velocidade, totalidade, brasilidade, universalidade, compendiadas e defendidas por Tasso da Silveira, principal porta-voz do grupo, em manifestos escritos à maneira de poema, são apresentadas e desenvolvidas individualmente:

A velocidade refere-se à maneira expressional, à capacidade de condensar a matéria emotiva de modo surpreendente e inesperado, e não mencionando aeroplanos, automóveis (...). A totalidade é a busca do artista por uma realidade integral que sintetize as realidades humanas e transcendentais, as realidades materiais e espirituais. A brasilidade seria viver pela arte a realidade brasileira e a universalidade, justamente exprimir essa realidade brasileira, não como algo que tem um começo, erro do primitivismo pau-brasil, mas como coisa integrada na realidade universal, co-participando dessa perene permuta entre os povos (p. 154).

Na recepção da *Apresentação*, é possível constatar a contribuição dessas palavras para o conceito de poesia que Manuel Bandeira propõe. Na obra de Jorge de Lima, por exemplo, a expressividade densa e emotiva que surpreende, juntamente com a capacidade de integrar a brasilidade e o universalismo, é ressaltada. Quando exalta a poesia de Mário de Andrade, o faz pelo modo que o poeta passou, “em linguagem brasileira artificial, porque uma síntese e sistematização literária pessoal dos quatro cantos do Brasil” (p. 134), a escrever seus livros. Não obstante, Mário de Andrade pertencer ao Modernismo paulista, o narrador aproxima-o das propostas da revista *Festa*. Aliás, o historiador

---

<sup>230</sup> PERKINS, David. História da literatura e narrativa. p. 32.

cita as próprias palavras de Mário que afirma: “Só sendo brasileiro, isto é, adquirindo uma personalidade racial e patriótica (sentido físico) brasileira é que nos universalizaremos, pois assim concorreremos com um contingente novo, novo *assemblage* de caracteres psíquicos para o enriquecimento do universal humano” (p.133).

A aproximação entre o pensamento de Bandeira sobre Modernismo e as propostas da Revista ficam evidentes a partir de uma crítica de Tristão de Athayde sobre *A escrava que não é Isaura* em *O Jornal*, de 26 de abril de 1925. Em seu artigo, o crítico afirma:

De tudo o que se depreende, sobretudo, é uma necessidade de construir, de procurar novos caminhos, sem abandonar o passado, antes procurando sempre o que há de vivo eterno nele. E isso torna o sr. Mário de Andrade talvez o elemento mais interessante e mais valioso do atual modernismo brasileiro. Sinto que nele se embatem agora modernismo e anti-modernismo. Não no sentido de voltar, mas no sentido de superar.

Os comentários de Tristão recebem uma boa recepção por parte de Mário, tanto que em outra carta a Manuel Bandeira o amigo reconhece a importância daquela reflexão:

O Tristão não parece, mas é um psicólogo muito esperto. Ele me disse no final alguma coisa de mim que eu ainda não me dissera. Não que eu lute entre modernismo e anti-modernismo, só que hoje não encontro mais significado pra palavra modernismo. Tenho coisas mais importantes a fazer e que pensar. Não sei mais se faço modernismo ou passadismo, faço. Já me basta esta autocrítica que me dá muito sofrimento pra ainda estar pensando se sou moderno ou não!<sup>232</sup>

Para Mário, “ser” era mais importante do que pertencer a um grupo específico, e a *Apresentação*, em seu conjunto, demonstra essa mesma ideia, pois os poetas destacados são os capazes de não se prenderem a preceitos das escolas e aptos a criarem. Embora o Bandeira evite caracterizar o Modernismo brasileiro de modo maniqueísta, espiritualistas contra nacionalistas ou paulistas contra cariocas, e enquadre um conjunto de autores em um selo

---

<sup>231</sup> Carta a Manuel Bandeira, 07 de maio de 1925.

homogeneizado — modernistas — ao selecionar os poetas e obras valesse de um conceito de poesia que o filia aos cariocas e aos espiritualistas.

Perkins comenta que persistiam, até a década de 1970, as ideias dos formalistas e estruturalistas tchecos sobre a noção de períodos como “sistema dominante de normas literárias, padrões e convenções”<sup>233</sup>. Bandeira procura selecionar justamente quem transcendeu as normas preestabelecidas. Murilo Araújo, poeta ligado à *Festa*, por exemplo, é elogiado pelo modo como ele desenha o Rio de Janeiro em *A cidade de ouro*, ou seja, “não como é no seu cotidiano, como fizera Manuel Antônio, Alencar, Machado de Assis, Lima Barreto (...), mas um Rio estilizado e rebrilhante como uma iluminura bizantina” (p. 155). O historiador relata que o poeta produziu poemas de inspiração negra, mas enfatiza na sua produção os temas subjetivos ou visuais e a volta, nos últimos livros, ao suave simbolismo de *Carrilhões*.

Cecília Meireles, por sua vez, está ligada ao Oriente, e Bandeira transcreve na íntegra o poema “Retrato” porque, segundo ele, os versos caracterizam melhor do que quaisquer palavras o fariam, não só a autora como sua arte. A capacidade de síntese também é ressaltada quando o historiador explica que

em *Solombra*, seu último livro, as claridades clássicas, as melhores sutilezas do gongorismo, a nitidez dos metros e dos consoantes parnasianos, os esfumados de sintaxe e as toantes dos simbolistas, as aproximações inesperadas dos super-realistas. Tudo bem assimilado e fundido numa técnica pessoal, segura de si e do que dizer (p. 156).

A capacidade de assimilação da tradição em um estilo próprio coloca Cecília Meireles entre os principais modernistas, tanto que somente ela e Mário de Andrade são contemplados com quatro poemas na antologia final.

Bandeira não subdivide o Modernismo em fases, como fizera com o Romantismo, mas, após tratar da história do movimento, dos manifestos paulistas, das revistas, do Rio Grande do Sul e Nordeste, a

---

<sup>232</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 34.



narrativa alcança seu ápice com os grandes representantes da poesia religiosa. No passado, a vertente tem início com os jesuítas e no presente está relacionada com a revista “Festa”, o que dá a *Apresentação* um enredo lógico. Para Perkins, as narrativas históricas podem ser escritas como as narrativas ficcionais tradicionais do século XIX, ou seja, a partir de um modelo teleológico cujo fim determina o significado último do que sucedeu antes<sup>234</sup>.

Como explica Certeau, o fim da narrativa corresponde ao tempo da escrita da história. O historiador escreve como início aquilo que na realidade é um ponto de chegada<sup>235</sup>. Bandeira encaminha seu texto para o encerramento a partir de Jorge de Lima, quando relata o término do ciclo da terra em sua poesia. Ao tratar de *Tempo e eternidade*, livro escrito em companhia de Murilo Mendes, o narrador passa a enfatizar a inspiração do poeta no aspecto religioso. O narrador relata que “a expressividade de Jorge de Lima assume tom e ritmos graves, largos, paralelísticos, de sabor bíblico” (p. 165).

Murilo Mendes, por sua vez, é caracterizado como “um dos quatro ou cinco bichos-da-seda da nossa poesia, isto é, os que tiram tudo de si mesmos” (p. 167). A constatação reforça a importância do mineiro, pois Bandeira concede como traço valorativo aos escritores, desde antes do Romantismo, a originalidade. Sua poesia mística ganha ênfase e, apesar de o historiador não ligar esse poeta ao espírito da *Festa*, demonstra a influência da revista na descrição do sistema literário. Murilo Mendes e Jorge de Lima distanciam-se dos primeiros modernistas, tanto por não participarem de manifestos como pela preocupação com a espiritualidade. A atitude destruidora ou caráter patriótico sob o clima do pitoresco geográfico mencionado não serviu de parâmetro nem para apresentar Mário de Andrade, Ribeira Couto, Ronald de Carvalho, Cassiano Ricardo que produziram nessa temática. É a capacidade de serem modernos e não modernistas que os torna dignos de notoriedade.

A lírica de cunho místico tem como referência Murilo Mendes,

---

<sup>233</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 12.

<sup>234</sup> CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. p. 94.



considerado o mais complexo, o mais estranho e o mais fecundo poeta dessa geração. Embora se utilize das palavras de Mário de Andrade para dizer que na obra de Murilo “há brasileirismo tão constante como em nenhum outro poeta do Brasil” (p. 166), Bandeira aborda mais a fase essencialista em que o poeta funde “o eterno e o contingente na poesia religiosa” do que a nacionalista de *História do Brasil*.

Murilo Mendes é representativo da tradição da poesia cristã iniciada com os jesuítas. Sua obra é caracterizada pela capacidade de unir opostos. A amizade, o essencialismo e os princípios cristãos de Ismael Neri influenciaram sua poesia para a abstração do tempo e do espaço. Bandeira define-a como a “incorporação constante do eterno no contingente”, porque “a abstração do espaço acaba por abolir a perspectiva dos planos, confundidos todos em uma super-realidade, com a tangência do invisível pelo visível”. É importante lembrar que essas características remetem às palavras diretoras da revista *Festa*: velocidade, totalidade, universalidade e brasilidade; o que reforça o perfil da *Apresentação*.

O historiador explica que é possível sentir, nos poemas de Murilo, a força da inteligência e do coração dominando o tumulto das fontes do subconsciente. Poesia católica, “terrivelmente cômico do pecado original e ao mesmo tempo como que feliz de todas as suas fraquezas pelo que elas implicam de amor” (p. 169). A atitude de Murilo é a mesma de Drummond, ou seja, a consciência das falhas e a importância que elas representam; conhecimento pela dor como em Alphonse Guimaraes. Para Bandeira, Murilo Mendes funde o lirismo melancólico à elevação espiritual<sup>236</sup>.

O narrador vale-se do balanço que Mário fizera dos primeiros momentos modernistas, para reforçar sua intenção de mudar a leitura que rompe o moderno com o passado. O historiador esclarece que não faltava a nenhum dos nossos poetas o sentido grave da vida e do

---

<sup>235</sup> Bandeira, enquanto poeta, também uniu o lirismo à elevação espiritual. Em minha dissertação tentei demonstrar que a água, em sua poesia, representa uma espécie de manifestação da regeneração corporal, um tipo de iniciação particular: “A água apaga a história, pois restabelece o ser em um estado novo”. Ver: MAROZO, Luís. *A água na poesia bandeireana*. p. 87.

momento social porque o Modernismo não era movimento destruidor de tradições veneráveis (p.170). A única crítica que faz é a evidente desconfiança daqueles em relação ao sublime, mas entende a insegurança, pois “o modo que viam o sublime era nas formas *cursis* da literatura consagrada, do satisfeito patriotismo burguês” (p. 170)

De certa forma, Bandeira procura defender sua visão de poesia negando a perspectiva burguesa. A *Apresentação* demonstra o modo dicotômico da elite — ou se tratava da nação ou do sentimento pessoal. O ponto de vista proposto pelo narrador como resultante da “evolução” do poeta é a conquista do sublime, tanto no âmbito da perfeição poética quanto no da elevação espiritual, que o eleva acima do humano.

O escritor digno de admiração é Augusto Frederico Schmidt. O historiador cita uma passagem de *Canto brasileiro*, a qual expressa o sentimento de repulsa ao nacionalismo: “Não quero mais o Brasil, não quero mais geografia, nem pitoresco”. A atitude de revolta marca a reação ao espírito também da primeira geração a que Mário de Andrade pertenceu de modo mais equilibrado. Quando trata de Rodrigues Abreu, considerado um poeta deslocado dos paulistas, Bandeira ressalta nele os ritmos largos, paralelísticos, e o tom augural e grave nos temas da noite, da morte e da religião. O narrador afirma ter ele antecipado a mensagem de Augusto Frederico Schmidt.

O partidário de Bandeira fica explícito não apenas porque localiza Schmidt como o último grande poeta, mas, principalmente, pelo modo de apresentá-lo. Ao tratar da poesia do amigo, parece falar de sua própria e do seu ideal de sublime: “a indeterminação do tempo e do espaço, a freqüente aparição de personagens cuja identidade não se pode de pronto precisar, a insistência nos temas universais, sobretudo a obsessão do mistério, seja o da morte, ou o do mar, ou o da noite ou o das amadas enchem sua poesia de estranhas ressonâncias” (p. 172).

Segundo Bandeira, Schmidt buscou a princípio o fio perdido da tradição romântica de Álvares de Azevedo e Casimiro de Abreu, mas abandonou “essas muletas” românticas e firmou-se em sua feição definitiva. O texto aponta para o sublime: “é dos poucos poetas que

souberam falar a Deus com tranqüila dignidade”. A poesia religiosa caracteriza-se pelo tom justo, pelas palavras mais acertadas de respeito, de fé e de confiança. O tema recorrente de sua poesia é o martírio da ideia de morte, cujo sentimento escapa a da lição cristã. Canta a morte como um fim, um ponto final, e não um anseio de vida futura. O historiador admite haver quem lamente “certa monotonia” na obra abundante de Schmidt, mas afirma: “por mim penso que o melhor do poeta estava precisamente nessa persistência de harmônicos elegíacos, que, como aos velhos profetas, lhe conferem um timbre próprio e o situam numa grandeza solitária” (p. 173).

A *Apresentação* inicia com a poesia jesuítica e encerra com Frederico Schmidt, como se a busca dos poetas fosse o desenvolvimento espiritual para a perfeição artística. A tradição lírica religiosa, cujo sentido é a sublimação tem início anterior ao descobrimento do Brasil. Em *Noções de história das literaturas* (1940), Bandeira explica que a poesia lírica em língua vulgar começou a florescer na Itália no século XIII, a princípio na Sicília e, logo depois, na Toscana. Era uma poesia à imitação da provençal, amorosa e artificiosa. Ao lado dessa forma culta, cuja única contribuição foi o soneto, por sua vez originado na escola siciliana, surgiu no centro da península outra de caráter popular, mística, nascida do grande movimento franciscano, cujo iniciador fora o próprio São Francisco. Essa é a lírica que Bandeira procura alcançar, a da simplicidade, da calma. Nessa poesia, defende o narrador, Deus tornava-se mais próximo dos que o procuravam com pureza de alma e fervor e a prática ascética substituía-se pela caridade.

Ao se lembrar de Santa Catarina de Siena, que também produziu dentro da tradição mística, o historiador aponta outra característica importante para a tradição lírica brasileira, o tema da morte. Bandeira argumenta que o fervor religioso da Santa assume caráter patético em seus poemas, pois a vida terrena lhe parecia uma morte pior que a morte verdadeira, porque esta a levaria, enfim, à perfeita união com o divino.

Na *Apresentação da poesia brasileira*, Bandeira assinala para

essa tradição que encerra com Frederico Schmidt, carioca que passara pela “experiência modernista, assimilara-a e, embora sabendo aproveitar-lhe as lições, afastara-se dela, exprimindo-se num tom constantemente sério e grave, quase catastrófico, acometendo-nos a consciência como um eco dos versículos severos dos profetas judeus” (p. 171).

A perspectiva espiritual na qual Bandeira encerra o enredo deixa entrever uma preocupação não com a nação, mas com o mundo. A primeira edição da *Apresentação*, em 1946, relaciona-se ao momento da segunda Guerra Mundial. O historiador deixa implícito isso quando diz: “as apóstrofes dessa poesia suscitavam ambientes de apreensão, como se estivéssemos, e de fato estávamos, na véspera de calamidades tremendas” (p. 171).

Para Bandeira, a poesia de Augusto Schmidt era apocalíptica. Deslocado no tempo, em 1965, vê o misticismo como um “sentimento do mundo”, do homem daquele momento. Dessa maneira, atribui ao poeta uma capacidade de captar e transmitir o sentimento coletivo. Na verdade, é o distanciamento que lhe possibilita a interpretação. O historiador não trata do ambiente externo ao sistema literário, mas a função dos poetas e da poesia para o sistema social está associada ao local em que Bandeira produziu e o modo como lê a tradição.

No âmbito interno do sistema, Bandeira aponta Vinícius de Moraes como continuador, quando afirma: “a volta ao sublime é a qualidade nova trazida à nossa poesia pela voz de Schmidt, logo secundada pela de Vinícius de Moraes” (p. 172). Schmidt é o último poeta que recebe destaque e pode significar um fechamento do enredo de ascensão da narrativa. Depois dele serão lembrados os nomes de alguns escritores, mas sem a mesma minúcia. As edições foram se sucedendo e novos escritores sendo incluídos, por isso, como explica Perkins, o final da narrativa pode sofrer uma série de transformações e revivescências súbitas e graduais<sup>237</sup>. Isso ocorre porque Bandeira acrescenta os novos grupos, mas apenas como registro.

---

<sup>236</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 11.

#### 4.2.5 Antologia do Modernismo

Os poemas citados na antologia, a partir do século XX, caracterizam-se pelo verso livre. Em relação ao “sentimento”, os textos que pertencem aos contemporâneos de Bandeira são selecionados em três grupos: os que tratam do país, os intimistas e os que apontam para o futuro da poesia. Esse critério direciona para o fim da *Apresentação* e para a incerteza. Como explica David Perkins, “o fecho de uma história literária é artificial da mesma forma que o início”<sup>238</sup>. O ensaio encerra sendo nomeados vários poetas sem dar ênfase especial a nenhum autor. Ocorre que, a cada edição, Bandeira incorpora novos nomes, e esses autores terão poemas selecionados na antologia. No texto, depois de citar Augusto Frederico Schmidt, apenas três poetas recebem mais que apenas as referências do nome. São eles: Vinícius de Moraes, Lúcio Cardoso e Alphonsus de Guimarães Filho. Outros escritores, como Mário Quintana, Thiago de Mello, Paulo Mendes Campos, Odylo Costa, Bueno de Rivera, Domingos Carvalho da Silva têm seus poemas na antologia final, mas, no ensaio, apenas seus nomes são citados.

O conjunto de autores somente mencionados no ensaio e cujos poemas foram selecionados na antologia, formam um grupo em que poetas como Lêdo Ivo, já com dez livros editados, estão ao lado de jovens em formação, como era o caso de João Cabral, que tinha três, até então publicados. Encerram a seleção final os poetas bissextos, assim chamados pela escassez da produção, Pedro Nava e Pedro Dantas<sup>239</sup>. À nova geração, cujos nomes remetem a apostas de Bandeira, pertencem Bueno de Rivera com “O fantasma”; Péricles Eugênio da Silva Ramos, com “Canção das duas corolas”; Domingos Carvalho da Silva, com “Poema terciário”; João Cabral de Melo Neto, com “Psicologia da composição”, “O cão sem plumas”; José Paulo Moreira da Fonseca, com “Natureza morta” e Odylo Costa, com “Sôneto”.

---

<sup>237</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 11.

<sup>238</sup> Pseudônimo de Francisco de Paula Prudente de Moraes. Neto do presidente Prudente de Moraes publicou apenas o *Ensaio Notícia sobre o romance brasileiro*, em 1939.

O soneto “Mare clausum”, de Geir Campos, está na edição de 1952, mas não na de 1965. Mario Quintana, Henrique Lisboa e Odylo Costa, pelo contrário, não constavam nas primeiras, nas quais o último autor era Thiago de Melo com “O sonho da argila”. Paulo Mendes Campos, com “Cântico a Deus”; Ferreira Gullar, com “Poema”; Augusto de Campos, com “Tensão” e Cassiano Ricardo, com “Translação”, foram incorporados nas seguintes e apontam inovações na técnica com a poesia concreta e a práxis.

Bandeira também seleciona poemas que privilegiam o pitoresco regional e a formação étnica, acentuando as diferentes regiões e a diversidade do povo. Essa atitude diverge da leitura que fizera no ensaio, no qual os modernistas são caracterizados por seu cosmopolitismo. A seleção poética serve de exemplo para o modelo que a história da poesia foi apreendida por críticos como Antonio Candido e Afrânio Coutinho, ou seja, como uma linha progressiva da personalidade moderna do sujeito nacional. Assim, o leitor da antologia pode constatar a poesia brasileira que caracteriza os espaços regionais e de tipos como o negro, o índio e o branco, ou seja, a representação da natureza e do povo no folclore e na tradição brasileira. O primeiro modernista é Guilherme de Almeida com “Mormaço” e “Raça”. De Mário de Andrade são lembradas quatro peças “O poeta come amendoim”, “Toada do Pai-do-Mato”, “Poemas da negra” e a “Serra do rola-môça”. Ronald Carvalho, com “Brasil”, “O mercado de prata, de ouro e esmeralda” e “Epigrama”. Ascenso Ferreira, com “A mula de padre”. Raul Bopp, com “Cobra Norato” e “Negro”. Jorge de Lima, com “Essa negra Fulô” e “Inverno”. Joaquim Cardozo, com “Chuva de caju” e “Imagens do nordeste”. Augusto Meyer, com “Oração ao negrinho do pastoreio” e “Minuano”.

O intimismo, que recebeu destaque no ensaio, também é privilegiado na antologia. A partir dos poemas “O banho”, “Viagem”, “Elegia”, de Ribeiro Couto, a ênfase será no eu-lírico e na sua relação com o existencial e com a linguagem. Essa temática está presente até mesmo nos poetas que são apostas de Bandeira. São selecionados:

Jorge de Lima, com o soneto do Canto IV de *Invenção de Orfeu*, e Murilo Mendes, com “Os dois lados”, “O impenitente” e “Mapa”. Fazem parte da seleção, ainda, Carlos Drummond de Andrade, com “Poema de sete faces”, “Mãos dadas” e “Edifício esplendor”; Henriqueta Lisboa, com “Restauradora”; Emílio Moura, com “Poema Patético”; Cecília Meireles, com “Canção da tarde no campo”, “Elegia”, “Rei do mar” e “Noite”. Dante Milano, com “Imagem”, “Saudades de minha vida” e “Homenagem a Camões”. Pedro Dantas, com “A cachorra”. Pedro Nava, com “O defunto”. Mário Quintana, com “O poema 1” e “O poema 2”. Augusto Frederico Schmidt, com “A partida”, “Destino” e “Paz dos túmulos”. Vinícius de Moraes, com “Poema de Natal”, “Rosário” e “Elegia quase uma Ode”. Alphonsus de Guimarães Filho, com “Cantiga de praia” e “Rosa da montanha” e Ledo Ivo, com “Naípe de Elisabete” e “A vã feitiçaria”.

Nesse conjunto, o que diferencia do ensaio é que Bandeira não seleciona poemas que tratam da temática religiosa. Poetas como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Frederico Schmidt, destacados por pertencerem a uma linha mística, na antologia têm seus textos conectados ao sentimento do eu-lírico com sua situação existencial e social, aproximando-os de Carlos Drummond de Andrade e Ribeiro Couto. Bandeira aproxima poemas desses autores consagrados no ensaio, de outros que apenas nomeou, como Henriqueta Lisboa, Mário Quintana, Ledo Ivo etc. Essa atitude possibilita constatar a colocação de alguns poetas contemporâneos na continuação da evolução proposta no texto crítico.

A escolha dos poemas para constituir a antologia abrange a perspectiva nacionalista e existencial. Se Bandeira não delimita cronologicamente como fizera no ensaio, entre século XIX e século XX, pois inclui a imagem da nação nos poemas modernistas, quantitativamente demonstra sua preferência: são trinta e quatro poemas de quinze poetas líricos em detrimento de dezoito que tratam da nação, divididos em oito escritores. Esse critério evidencia as escolhas do passado. Para a parte inicial da antologia, Bandeira seleciona cinco

poetas líricos que representam o segundo momento romântico e, apenas Gonçalves Dias e Castro Alves que tratam da nação, embora do primeiro seja apresentado “Não me deixes” de tom intimista. Entre os parnasianos, sete no total, apenas os poemas de Olavo Bilac remetem a nacionalidade.

Os poemas demonstram as preferências pessoais explicitadas no ensaio por Mário de Andrade, Ronald Carvalho, Ribeira Couto, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo Mendes e Augusto Frederico Schmidt. Esses poetas são destacados no ensaio porque constituíram estilos próprios, ao mesmo tempo em que incorporaram a tradição iniciada por Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Machado de Assis, Vicente Carvalho, Alphonsus Guimarães. Assim, na seleção da *Apresentação*, deixa evidente a intenção de Bandeira historiar o lirismo nacional. O que importa é a evolução da subjetividade da poesia brasileira. Na antologia é escolhido no mínimo um poeta para representar cada estilo. Foram selecionados um gongórico, três árcades, um poeta da primeira e outro da terceira geração romântica e dois simbolistas. Da segunda fase romântica são mencionados quatro autores e oito parnasianos, o que confirma a importância dessas duas escolas para o Modernismo. O interesse pelo presente fica claro na quantidade de modernistas, trinta e dois no total. A seleção final confirma que a *Apresentação* busca a memória com um sentido pragmático, qual seja afirmar uma linha da poesia brasileira, aquela na qual Bandeira produziu e se destacou.



## 5 CONCLUSÃO

Minha leitura da *Apresentação* problematiza o modelo de história-narrativa, pois junto da certeza de um único curso da história também desapareceu o conceito de história como totalidade, ao qual, a literatura como um todo, poderia inserir seu discurso legitimador no campo da literatura sob forma de história da literatura e interferia no próprio desenvolvimento do sistema literário,<sup>240</sup>. Trata-se de uma análise que procurou associar os poetas e sua produção a valores sociais específicos que os nortearam. A visão sincrônica de Bandeira demonstra tanto a posição de cada autor em face aos valores do desenvolvimento social como sua interpretação do sistema literário.

Em *História da literatura e narrativa*, David Perkins chama atenção para a configuração de uma voz narrativa com capacidade de descrever a trajetória de dada literatura através dos tempos, focalizando sua gênese, suas diferentes transformações, bem como o ponto em que alcança sua excelência. Segundo o teórico, assim como na escrita de romances, o autor de uma história literária elege um protagonista para sua narrativa, que, no caso das construções historiográficas, não seria a figura de um indivíduo, mas uma ideia intrinsecamente relacionada ao conceito em que se baseia seu historiador<sup>241</sup>.

---

<sup>239</sup> Ver: GUMBRECHT, Hans Ulrich. História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida? In: OLINTO, Heindrun K. *Histórias da literatura: novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 223-240.

<sup>240</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. p. 2-3.

A *Apresentação*, dividida em um ensaio seguido de uma antologia, tem como herói o poeta, sendo os poemas mencionados na parte final selecionados por méritos autorais expressos no texto inicial. Dessa forma, Bandeira atende tanto ao critério histórico quanto ao juízo estético. Desde o começo da narrativa, o historiador enumera cronologicamente os autores, ordenando-os por estilos e épocas, desenvolvendo uma leitura em que os poetas conquistam aspectos importantes para a construção contínua do sistema literário. Os escritores são organizados em grupos que produzem consciente ou inconscientemente, sob normas comuns. A evolução imposta pelo narrador desenvolve um movimento progressivo em que eles são capazes de mudar o rumo e construírem novas perspectivas para o país. A situação do negro é exemplar porque, em Castro Alves, serve de tema para a poesia abolicionista; com Cruz e Souza adquire um lugar no sistema, e com Mário de Andrade encontra a síntese.

Gumbrecht atenta para a necessidade de a reconstrução histórica e a avaliação estética serem mantidas separadas uma da outra no intuito de desconstruir a concepção teleológica da história sem, todavia, pensar a literatura apenas no contexto de uma ciência literária, excluindo o campo da reflexão da teoria da história<sup>242</sup>. Na *Apresentação*, apesar da linearidade histórica em que as mudanças são geradas na própria formação dos poetas em um dado momento histórico-social, a recepção permite perceber o Parnasianismo como um momento no qual a memória poética nacional é sistematizada. O sistema educacional, o sistema econômico, o sistema político, destacados no passado pelas influências diretas no sistema literário, passam a não ser mais mencionados.

Na identificação das características estéticas, o historiador possui formas diferentes de representar o indivíduo e o coletivo: os traços formais correspondentes ao ideário de cada período sob as designações de gongóricos, árcades, românticos, parnasianos, simbolistas e modernistas, demonstram um grupo de escritores comungando critérios

---

<sup>241</sup> GUMBRECHT, Hans U. História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida? p. 229-230.

e normas; individualmente, o herói obedece a uma dinâmica na qual sintetiza o passado e constitui momentos particulares de conquista pessoal. A visão totalitária focaliza no gênio dos grandes escritores a construção e/ou articulação da história nacional.

O conceito de poesia organiza-se em um caminho que parte da dependência da metrópole, mais especificamente dos jesuítas, até a aquisição do sublime, tanto do ponto de vista da transcendência aos valores materiais quanto no aperfeiçoamento e na liberdade da técnica, alcançado por Augusto Frederico Schmidt. O nacional, assim, constrói-se pela particularização de um universal determinado pelos estilos de época cujos artistas devem superar para atingir a plena subjetividade. A proposta de apontar “a evolução do sentimento e da técnica em nossa poesia” (p. 180) faz com que Bandeira reconheça os escritores em conjunto, como os árcades, primeiros a desenvolverem um espírito coletivo, ou os poetas da segunda geração romântica, responsáveis pela introdução do sentimento individualista e de nostalgia, ou ainda os parnasianos, pela inauguração do sistema. No entanto, o foco está no homem. Ao mencionar “sentimento” como elemento que marca a evolução, Bandeira deixa implícito haver, no seu presente, um sistema literário composto por um caráter subjetivo. A memória do historiador seleciona no passado as obras literárias que privilegiam a subjetividade e as formas que deixam transparecer esses estados de alma dos poetas cujo conjunto forma a memória coletiva.

O enredo desenvolve-se em ascendência, sendo os primeiros escritores caracterizados pela ausência, no caso de Anchieta, da comprovação da autoria de sua obra; no caso de Bento Teixeira, da verificação de sua nacionalidade, aspectos fundamentais para conceituar poesia e nação. Cabe, assim, a Gregório de Matos, com seu olhar crítico, inaugurar a poesia brasileira. A atuação individual torna-se coletiva com os árcades, responsáveis pelo viés nativista.

No período anterior à independência, os escritores são avaliados pelo distanciamento das características que os relacionam ao coletivo, pois os estilos gongórico e árcade são representativos da Europa. A

partir do Romantismo o critério é outro, porque são os “verdadeiros” românticos que merecem destaque. Gonçalves de Magalhães e Araujo Porto-Alegre configuram o desejo nacional, mas ainda nos moldes estrangeiros. Em relação à arte, o historiador destaca em Magalhães o desejo de liberdade criativa concretizada em Gonçalves Dias, o primeiro poeta brasileiro que possui “autêntica imaginação e sensibilidade poética”. A segunda geração serve de referência para o espírito coletivo, caracterizado pelos sentimentos lúgubres que persistirão nos parnasianos, simbolistas e modernistas. Essa perspectiva distancia-se da visão de Graça Aranha, que propôs a *Estética da vida* como uma forma de romper com a melancolia qualificativa da arte nacional.

Bandeira privilegia no passado o individualismo, a nostalgia e o pessimismo em que parnasianos e simbolistas são fundamentais para dar continuidade à expressão da subjetividade brasileira. Nesse sentido, o historiador busca um tipo específico de poesia, a lírica. O modo como os poetas locais diluíram os padrões estéticos vindos de fora constitui a tradição brasileira. No Modernismo, é essa contribuição estrangeira transfigurada no Brasil que servirá de modelo para constituir uma lírica de intenção psicológica universalista, ou seja, a busca individual resulta no universal.

O espaço dedicado aos parnasianos reforça a minha tese de que Bandeira tem interesse pela evolução do lírico. Candido (2000), por exemplo, afirma que “o Parnasianismo pouco trouxera de essencial à nossa poesia”<sup>243</sup>. Na *Apresentação*, as qualidades de Machado de Assis, Luís Delfino, Vicente de Carvalho, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia são exaltadas no ensaio, e todos possuem mais de um poema na antologia. Outro aspecto importante é que no Parnasianismo constitui-se um sistema artístico cuja preocupação dos agentes é o aprimoramento das técnicas e a reflexão sobre o passado. “Condorismo”, termo utilizado para nomear a terceira geração romântica, é criado por Capistrano de Abreu, historiador naturalista que viu o indianismo por sua raiz popular “não uma planta exótica mal

---

<sup>242</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. p. 114.

transplantada pelos românticos” (p. 58).

No Modernismo, o historiador procura privilegiar os herdeiros da tradição lírica, agora em outro momento de desenvolvimento tanto do país como das instituições e meios de comunicação que formam o sistema literário. Conquistado no Romantismo o sentimento coletivo de melancolia e nostalgia e, no Parnasianismo, o estilo artístico nacional, os poetas modernistas são caracterizados pelo individualismo através do qual cada autor busca seu estilo próprio, embora sem romper com o passado. A aproximação temporal produz uma perspectiva mais restrita e mais parcial. Bandeira trata dos poetas com quem conviveu e, apesar de não definir o espaço público de luta e de disputa, sua narrativa demonstra a consciência do local de sua fala para a construção de uma memória futura.

Nesse sentido, a recepção da *Apresentação da poesia brasileira* é observada como uma aquisição verbalizada, orientada teórica e sistematicamente por experiências empíricas intersubjetivas, cujo objetivo é o de incorporar e legitimar experiência e fazer essa experiência acessível a outros. A ausência de exposição dos critérios utilizados para a escrita da história não impede de perceber os efeitos da produção deste texto na nova geração, principalmente pelo apagamento dos objetivos sociopolíticos nacionais. A *Apresentação* é um documento que possibilita recuperar uma visão de poesia e de nação em um dado momento histórico.

O Modernismo, marcado como presente da narrativa, sugere um sistema literário que se imbrica em torno das duas perspectivas advindas do passado: o nacionalismo e o lirismo. No imbricamento do passado, o conceito de nação é problematizado, pois os poetas mais destacados são aqueles que transcendem o espaço nacional, ou que, com estilo próprio representam-no de maneira subjetiva. As escolhas de Bandeira encaminham para uma história da poesia brasileira geral em que a poesia lírica é vencedora.

A partir do presente da escrita, uma leitura possível da *Apresentação* aponta para o tumultuado momento internacional que

resulta na Segunda Guerra momento em que as nações sofrem pressões no âmbito mundial. No século XX, durante os decênios de 1920-1940, países como Itália, Alemanha e Rússia possuíam governos totalitários de cunho nacionalista. A melancolia e a subjetividade, aspectos resgatados dos românticos, são reiterados em um período de profunda crise mundial. No Brasil, o movimento tenentista de 1924, a Semana de 1922, a Intentona Comunista de 1935 e mesmo a Revolução de 1930 aparecem como eventos privilegiados que desafiam a sociedade, já em crise, de cultura patriarcal e predominantemente oligárquica<sup>244</sup>. Sérgio Miceli relata que, a partir da década de 1930, o intelectual recebe uma nova significação. Semiurbanizada e semi-industrial, com o poder em crise das antigas classes oligárquicas desde o decênio anterior, a vida brasileira conta com um novo ator político: as massas urbanas, agora como “fiel da balança” da nova correlação de poder<sup>245</sup>. Antonio Candido explica que o conceito de intelectual e de artista sofre uma inflexão durante esse período, pois sua situação social é revalorizada: “o intelectual encontra alta justificativa para sua atividade”<sup>246</sup>. Bandeira, ao eleger o poeta como herói de sua história, a ele atribuiu o papel potencial de porta-voz, intermediário e representante da coletividade.

Candido destaca a posição do artista, contrário à ordem estabelecida, pois afirma: “faz parte da sua natureza adotar uma posição crítica em face dos regimes autoritários e da mentalidade conservadora”<sup>247</sup>. Se na *Apresentação* os poetas destacados transcendem os estilos, esses mesmos autores são exaltados por não romperem com a tradição, o que remete a uma posição diferente dos modernistas paulistas. Sérgio Miceli explica que a associação entre Estado autoritário e intelectual era constituída também por cooptação. A ascendência de Bandeira, filho imediato de família de classe média de Pernambuco, situa-o num campo de privilégio social que remonta ao engenho e à casa grande. O escritor perde pai, irmãos e resta

---

<sup>243</sup> Ver: FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*.

<sup>244</sup> Ver: MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*.

<sup>245</sup> CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 1930 e a cultura*. p. 194.

<sup>246</sup> CANDIDO, Antonio. *A Revolução de 1930 e a cultura*. p. 195.

empobrecido, tendo de viver de traduções, jornalismo e crítica de arte; além de um emprego como inspetor de ensino do Ministério da Educação de Getúlio Vargas e posteriormente de professor do colégio Pedro II e da Faculdade de Filosofia<sup>248</sup>. Sua atuação no ensino resultou em duas histórias literárias: *Noções de história das literaturas* (1940) e *Literatura hispano-americana* (1949).

Nesse sentido, Bandeira desenvolve na *Apresentação* um caráter heroico para a profissão de poeta e acaba por tomar como pretexto a criação de uma personagem-metonímia da nação cuja cultura é atribuída a partir da personalidade de um tipo humano, daquele que detém o poder da palavra na sociedade, o escritor, mais próximo, no entanto, da oligarquia nacional. O esforço por construir literariamente uma poesia dotada de forte unidade comunitária remete ao interesse romântico de constituir uma identidade nacional, mesmo que de modo distinto dos historiadores e críticos do século XIX.

A *Apresentação* está situada em um tempo no qual os estudos literários eram imanentistas e conviviam sob o signo da hostilidade com a história. No âmbito da arte, a história deveria ser recontada. Os modernistas paulistas, em seus programas e manifestos buscavam romper com o passado e propor novos modos de pensar o Brasil. Há, portanto, uma diferença entre o “brado retumbante” dos modernistas que gostariam de quebrar com a tradição e a perspectiva poética de Bandeira, que demonstra uma aguda consciência histórica. Se a teoria e a crítica focalizam seus estudos no texto, deixando de lado o contexto e a historicidade, os poetas tomam uma atitude distinta. Bandeira propõe um olhar diferente para a poesia modernista confirmando “ser a história uma construção cognitiva de sujeitos presentes, cujo sentido é o de organizar sua recordação de forma narrativa<sup>249</sup>. O fato de ser poeta é fundamental para seu trabalho de historiador, pois procura recuperar sua filiação nos diferentes momentos da vida nacional.

Nesse aspecto, a *Apresentação* foi observada como fenômeno

---

<sup>247</sup> Ver: BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*.

<sup>248</sup> SCHMIDT. Sobre a escrita de histórias da literatura. p. 121.

social que marca, no presente do autor, seu olhar sobre o passado de curta e de longa duração. Como discurso, resgata uma parcela da memória cultural e produz uma história que, no meu presente, eu posso redefinir ou ressignificar. Sua recepção levou em consideração não apenas o texto, mas o desenvolvimento dos estudos tanto históricos quanto estéticos que preconizam o fato de o passado não nos ser acessível de modo objetivo.

A objetividade histórica é rejeitada, pois nosso horizonte de expectativa é construído por estruturas, convenções e esquemas em um entrelaçamento que varia no tempo e no espaço, ou seja, a consciência não reflete a realidade diretamente. Essa perspectiva não coincide com a de historiadores do século XIX e da primeira metade do século XX. As concepções teóricas de história, literatura e história da literatura e, conseqüentemente, de ciência e arte de Manuel Bandeira, por exemplo, são diferentes das de hoje, o que implica intenções e valores distintos do fazer histórico naquele momento para a prática de historiadores atuais.

*A Apresentação da poesia brasileira* foi escrita no intervalo entre o historicismo do século XIX e o texto *A história da literatura como provocação à teoria da literatura* em que Hans Robert Jauss relata a decadência da ciência histórica e aponta as razões para isso. O livro de Manuel Bandeira é produzido em um momento no qual a história e a memória tinham funções e conceitos distintos dos atribuídos hoje, mas mostra, todavia, a visão diferente das histórias que lhe serviram de fonte.

Sílvia Romero, em *História da literatura brasileira*, publicada em 1888, procura sistematizar em seu presente tanto a produção artística quanto a dos historiadores e críticos do passado, com a finalidade de provar cientificamente a formação, o desenvolvimento e autonomia da cultura nacional, desejo que nasce com historiadores românticos como Joaquim Norberto<sup>250</sup>. José Veríssimo, por sua vez, afirma que “a história

---

<sup>249</sup> Ver: MOREIRA, Maria Eunice. Na rede do tempo: história da literatura e fontes primárias – a contribuição de Joaquim Norberto. p. 119-198.



da literatura sobrevive na nossa memória coletiva de nação”<sup>251</sup>. Tal constatação presume a existência de um conjunto de autores e de obras, bem como valoriza os estudos precedentes para constituição da historiografia. Em ambos os casos, a história servia para fixar a memória do país e constituir uma interpretação coletiva de nossa identidade como povo, sendo que Romero focalizava na miscigenação enquanto Veríssimo restringia sua pesquisa às obras literárias e aos escritores.

Entre as propostas de Jauss para a recuperação do prestígio da ciência histórica vale ressaltar a substituição do critério de julgamento por uma história concebida como narrativa da fusão de vários e sucessivos horizontes de expectativas com o intuito de dessubstanciar categorias históricas. A *Apresentação*, localizada em um período posterior aos naturalistas, não realça os aspectos nacionalistas, e sim o sublime, a ascensão espiritual e artística, o que não o impede de se identificar com a história da literatura de José Veríssimo; primeiro, por enfatizar o sistema literário com os poetas e as obras ao invés de destacar o aspecto social; segundo, pelo percurso progressivo que desemboca no presente, cujo expoente, no caso do naturalista é Machado de Assis, enquanto Bandeira elege Augusto Frederico Schmidt.

A seleção de escritores, pelos seus trabalhos ligados à técnica e ao sentimento, ou seja, para a conquista da identidade de estilo, demonstra a passagem da ciência determinista para uma visão substancialista, na qual o poeta é o centro do processo; esta tese, por sua vez, relaciona-se a concepções pragmáticas. A hipótese de Bandeira constituir sua linhagem implica relacionar a *Apresentação* como um discurso elaborado por um leitor presente com intenções sociais, qual seja, justificar sua poesia como herdeira da tradição lírica brasileira e apontar a continuação dessa tradição. A leitura de Bandeira sugere uma totalidade e propõe um meio de conhecê-la. O historiador não aborda o passado como memória seletiva nem o presente como escrita da história que referenda um determinado passado.

Jauss possibilita a abordagem entre dois tempos ao propor a

---

<sup>250</sup> VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira. p. 18.

estética da recepção e dos efeitos. O teórico sugere o estudo do sistema literário, e não mais apenas dos textos isoladamente. A história da literatura se revigora ao propor a escrita da história mediada pelo horizonte de expectativa do leitor. A recepção da *Apresentação* passa a ser algo vivo, além de necessária para saber sobre o passado, não no que ele tem de objetivo, mas para entender o lugar histórico e o sentido social que Bandeira atribuía aos poetas modernistas. Historiadores como Antonio Candido e Afrânio Coutinho definem que o movimento cultural no Brasil mobilizou um conjunto significativo de intelectuais brasileiros em torno de um projeto que visava à organização nacional através da organização da cultura. Entretanto, o narrador utiliza, ao longo da *Apresentação*, a expressão Modernismo em sentido amplo e ambíguo. Procura, de maneira hábil, escapar sem se comprometer, mas, ao mesmo tempo, oferece sua visão sem enfatizar o processo, o movimento, as alianças, as rupturas, as assimilações e as desassimilações ocorridas no seu interior. A recepção possibilita recuperar os silêncios do discurso.

O *ethos* nacionalista, presente de maneira intensa na atmosfera intelectual do período, não é o fio condutor. Apesar de ter ocupado múltiplos púlpitos como a imprensa (jornais, revistas), a escola (faculdade, secundário); de ter trabalhado para o Estado a partir dos cargos públicos que ocupou; e de produzir intensamente, pois traduziu e escreveu livros de crônicas, poesia, de história da literatura, antologias, o historiador não demonstra nessa produção estar intimamente articulado com o projeto de formação do povo, a partir das ideias de formação e de difusão da consciência nacional. O sentimento de missão social que movia os escritores da época não repercute diretamente na obra de Manuel Bandeira, nem na sua produção poética nem na historiográfica.

Essa atitude configura uma percepção diferente de historiadores posteriores a ele, como Antonio Candido (1985), que caracterizam o movimento como uma ruptura com o passado. Esse consagrado historiador defende ser o Modernismo “a tendência mais autêntica da

arte e do pensamento brasileiro. Nele fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social; o ardor de conhecer o país”<sup>252</sup>, tópicos apenas tangenciados por Bandeira, o que reforça o interesse pelas escolhas no presente do poeta sobre o passado.

A compreensão da sua singularidade não impede a percepção dos traços que o uniam à elite letrada do seu tempo: crença na educação, desejo de modernidade e convicção sobre o papel dos poetas na consolidação da cultura; conseqüentemente, na formação do povo e na construção da nação. O papel conferido à literatura nesse processo de formação pode ser compreendido melhor pelo modo como estuda a história da literatura “universal” em relação à pátria. Em *Noções de história da literatura* (1940), o pensamento de nos reconhecermos como nação, com identidade própria, vincula-se à percepção de como esta identidade é parte de um processo que nos une aos gregos, aos latinos e, mais recentemente, aos portugueses e franceses. Cultuar as heranças gregas, latinas e lusitanas e, sobretudo, as tradições nacionais permitiria ao povo brasileiro reconhecer-se como herdeiro e como protagonista do desenvolvimento da civilização ocidental.

Na *Apresentação da poesia brasileira*, a conquista de um estilo próprio, no Modernismo, implica a identificação com a tradição romântica, que, por sua vez, está intimamente ligada com a independência do país, cuja poesia nacionalista de Gonçalves Dias e a lírica de Álvares de Azevedo dão início a um lirismo que ultrapassa a ideia de nação. A palavra poética dessa maneira é vista de um modo simbólico, pois une tempos e espaços. Tasso da Silveira, principal porta-voz da revista *Festa* resume os aspectos desenvolvidos individualmente na escrita dos poetas cariocas e que conceituam poesia e nação:

A velocidade refere-se à maneira expressional, à capacidade de condensar a matéria emotiva de modo surpreendente e inesperado, e não mencionando aeroplanos, automóveis (...). A totalidade é a busca do artista por uma realidade integral que sintetize as realidades humanas e transcendentais, as realidades

---

<sup>251</sup> CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiróz, 2000. p. 124.

materiais e espirituais. A brasilidade seria viver pela arte a realidade brasileira e a universalidade, justamente exprimir essa realidade brasileira, não como algo que tem um começo, erro do primitivismo pau-brasil, mas como coisa integrada na realidade universal, co-participando dessa perene permuta entre os povos (p. 154).

A função de Manuel Bandeira como poeta é fundamental para seu trabalho de historiador por apresentar um conceito de poesia relacionado com o seu estilo próprio. Dito de outra maneira: em sua poesia, a experiência mais cotidiana se revela, aos poucos, plena de sentido transcendental<sup>253</sup>. Seus poemas são sintéticos, curtos, condensados, sendo reveladores, em sua leitura, aspectos relacionados à velocidade e totalidade. Partem do cotidiano mais prosaico, da intimidade de um homem melancólico para se comunicar com outros tempos e espaços, características da brasilidade e universalidade. Um poeta cujo “estilo maduro”<sup>254</sup> pode ser assim esboçado: uma poesia do “transe” e do “alumbramento”, do desabafo e da confissão<sup>255</sup>.

Situar Bandeira no clima da revista *Festa* permite pensar o movimento modernista por um viés pouco frequentado, como o é a própria revista, provavelmente tanto por suas características literárias quanto por suas características sociológicas. Dentre as inúmeras possibilidades de poesia, que se enquadram nesse clima o lirismo místico e existencial ganha mais ênfase do que o pitoresco geográfico e social proposto pelo Modernismo paulista. Bandeira lê o passado a partir desse lirismo.

Para Siegfried Schmidt (1996)<sup>256</sup>, as histórias são construções motivadas por necessidades sociais e precisam ser legitimadas, ou seja, não são autoevidentes. Bandeira confirma isso quando apresenta as datas e fatos do Modernismo por um viés singular. Ocorre que o Rio de Janeiro caracterizava-se como a capital das letras nacionais desde o

---

<sup>252</sup> MAROZO, Luís. *A água na poesia bandeireana: a concretude do líquido*.

<sup>253</sup> ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11.

<sup>254</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 30.

<sup>255</sup> SCHMIDT, Siegfried J. *Sobre a escrita de histórias da literatura*. p. 121.

estabelecimento do Império. No século XX, a cidade de São Paulo começava a se afirmar tanto econômica como culturalmente. É possível verificar as disputas quando se estudam os manifestos ocorridos entre os anos 1920 e 1940, tempo em que se forma um pensamento acadêmico e quando a crítica literária era quase inexistente<sup>257</sup>. Se o observador é o ponto principal para a teoria sistêmica, pois está completamente incluído no mundo observado, a noção de comunicação para esse modelo também é essencial. Minha leitura partiu do pressuposto de que Bandeira/observador faz a apresentação de seu grupo social, espiritualismo carioca, embora evoque “o outro”, nacionalismo paulista, nos processos correspondentes da vida.

Os conceitos de tempo, memória e história presente/passado são sempre transformados e renovados pela consciência(s) de leitores presente(s). Entre a produção e a recepção de uma obra há um conjunto de fatores que modificam o modo de conceituar arte e ciência e conseqüentemente o modo de perceber seu sentido. Para Siegfried Schmidt, o valor científico de uma história literária não se encontra na objetividade dos resultados que cria, isto é, o passado, mas nos procedimentos de adquirir experiências e fazer essas experiências acessíveis a outros no presente. Para que isso ocorra, é necessário averiguar a plausibilidade do discurso histórico e o modo como é orientado teoricamente.

A noção de construtividade possibilita constatar o caráter ideológico das histórias da literatura e (re)ver a pretensa objetividade considerada pela ciência histórica na época de Manuel Bandeira. A *Apresentação*, do ponto de vista literário, relaciona-se ao momento em que a teoria da literatura procurava dissociar-se da relação tão estreita com o poder, caracterizado pelo surgimento das histórias da literatura. Se por um lado, o historiador não expõe as disputas político-literárias, por outro, tenta não romper com a tradição que seleciona construindo uma narrativa em que nos diferentes momentos os autores e/ou grupos

---

<sup>256</sup> Ver: MARTINS, Wilson. A crítica modernista. IN: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A literatura no Brasil: era modernista*, v.5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

contribuem para os modernistas. Bandeira trata apenas dos poetas no sistema literário, isolando-os da perspectiva nacionalista, o que não significa ausência nem de posição política nem de sentimento nacional.

Sob uma pretensa objetividade e com a máscara de historiador, Bandeira procura referendar sua profissão de poeta e sua linhagem. Em *Itinerário de Pasárgada*, ao comentar sua aventura como crítico de música e de artes plásticas, mostra sua insatisfação em relação aos artistas: “só nos reconhecem, a nós poetas, autoridade para falar sobre eles quando os lisonjeamos. Caso contrário, não passamos de poetas”<sup>258</sup>. Responde da seguinte maneira: “como se, sobre artes-plásticas, por exemplo, alguém tivesse acertado mais do que um poeta — Baudelaire”<sup>259</sup>. Em sua autobiografia, explica que atuou em várias áreas, mas confessa: “só no chão da poesia piso com alguma segurança (...) saibam todos que fora da poesia me sinto sempre um intruso. Torno a repetir o verso de Banville: ‘*Je suis un poète lyrique!*’.”<sup>260</sup>

Ao privilegiar a poesia lírica e caracterizar o poeta como herói, Bandeira historia sua profissão e sua preferência. O critério que utiliza corresponde ao efeito dos escritores e das obras no sistema literário: por um lado, no público de sua época, configurado pela existência e pelos tipos de meios de comunicação como livros, jornais, auditório; por outro, na permanência no sistema tanto pela opinião crítica, através da elite intelectual, como pela opinião popular, através das reedições. O narrador no presente pode relatar a aceitação dos autores e de suas ideias ou de suas técnicas no futuro, sendo ele o juiz. Dessa forma, o poeta não é visto apenas como um indivíduo que expressa sua originalidade, mas alguém que ocupa uma posição importante em relação ao grupo de profissionais, ao mesmo tempo em que corresponde às expectativas de leitores de épocas diferentes, como Tomás Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias e Mário de Andrade.

Durante o processo de socialização, Bandeira internalizou

---

<sup>257</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 107.

<sup>258</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 107.

<sup>259</sup> BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. p. 108.

normas, valores, convenções e fatos sociais que o identificam e o legitimam como membro de determinado grupo. As ideias particulares, explicitada em sua autobiografia, e o seu diálogo com Mário de Andrade através das cartas apontam o caráter construtivo da *Apresentação*. A localização em um determinado tempo, em um dado lugar, os compromissos, os papéis sociais e institucionais interferem tanto para a seleção da memória coletiva como para a construção da história. Os fatos sociais consistem em modos de agir, pensar e sentir exteriores ao indivíduo, mas são dotados de um poder coercitivo pelo qual se lhe impõem. Para Schmidt (1994), tanto a consciência construtiva do observador, sua produção de sentido e de percepção, como a formação de teorias, são relativas ao tempo, isto é, “determinadas social e culturalmente”.

Schmidt (1996) acredita que seja o cânone um dos fatores principais para a legitimação de uma história literária. Ao percorrer a narração, é possível perceber que Bandeira dialoga com os historiadores como Sílvio Romero, José Veríssimo e Capistrano de Abreu, mas possui seus critérios. Assim, os poetas são referendados por motivos distintos dos propostos pelos naturalistas. Além da produção artística, o narrador dialoga com fontes históricas e críticas que tinham como preocupação dar um caráter para a nação. O conceito de nacional está relacionado à operacionalidade do conceito de sistema literário, pois a crítica, desde o período anterior à independência até um pouco depois da proclamação da república, atribuía à poesia a função de caracterizar o país.

Bandeira descreve no ensaio o percurso e o esforço de escritores que ocupam posições centrais no cânone nacional, de produzirem poesias que legitimem o novo país. O caso de Gonçalves Dias é exemplar, pois sua poesia buscava, deliberadamente, a identidade da nação brasileira, mais imaginada do que real. Os historiadores e críticos, por sua vez, avaliavam e selecionavam também a partir desse mesmo critério. A ideia de nação, desse modo, marca profundamente a produção literária e também a crítica a ela. No historicismo do século XIX, eram elaboradas histórias da literatura com quase todo tipo de



produção escrita, de modo a criar algum passado (e, portanto, identidade) na produção da inteligência nacional. *A história da literatura brasileira*, de Silvio Romero, é um modelo. Bandeira, distante desse tempo, pôde selecionar somente poetas, não precisando mais afirmar a nacionalidade. Portanto, o conceito de nação, na *Apresentação*, resulta de uma formatação do século XIX. O sistema literário é influenciado não por acontecimentos da sociedade, mas pelas fontes internas próprias do sistema literário, ou seja, como resultante de sua diacronia. Apesar de Bandeira conceber a poesia como um progresso retilíneo e destacar a subjetividade dos poetas, é a nação que circunscreve a construção e a permanência do sistema. A língua, a terra, a nação, a poesia e a espiritualidade constituem no passado os elementos para o lirismo modernista de que o poeta Manuel Bandeira é resultado.

A arte não se basta a si mesmo, pelo contrário, o narrador deixa evidente que a poesia é variável, pois ao pertencer ao sistema artístico que se relaciona com outros setores da estrutura social, transforma-se continuamente em um diálogo permanente entre sistema e meio ambiente. O que sublinhei foi a não separação entre poesia e nação na qual o historiador prioriza a autonomia do lirismo. Nessa medida, a discussão sobre o nacionalismo está presente no texto por dois motivos: primeiro, porque fez parte da própria formação do sistema e, segundo, pelo fato de os poetas serem o centro do processo de uma memória cultural.

No Romantismo, tanto o público quanto os poetas tinham como meta a constituição de uma nacionalidade. Ao tratar dos poetas, Bandeira não deixa de caracterizar um conceito de nação, pois buscou no sentimentalismo caracterizado pela insatisfação social, nativismo, nostalgia, melancolia aspectos próprios aos brasileiros. O poeta serve de metonímia de Brasil, pois é capaz de perceber e expressar a nação.

Na *Apresentação da poesia brasileira*, escrita de 1946 a 1965, mais ou menos trinta anos após o surgimento do nacionalismo cultural modernista, ainda ecoa o discurso da nação no próprio nome da obra. Produzida na esteira de um momento nacional econômico e populista,



esse texto encontra o ambiente propício para sagrar a sua narrativa sobre a poesia como legítima, e, perigosamente, como prevê a categoria de um sistema fechado, única. Contudo, não é isso que ocorre. Bandeira desenvolve uma linha intimista e universalista que dilui o aspecto local. Assim, o processo progressivo de desenvolvimento espiritual resulta da confluência entre as influências europeias e sua incorporação nos poetas que viveram no Brasil. A atitude aponta para uma visão cujo interesse sobre o país não tinha mais razão, pois o Brasil já estava com sua identidade e sua poesia caracterizadas.

Ao tratar da poesia, e não do nacional, Bandeira nos mostra um paradoxo, mas não uma contradição, pois brasileiro e universal, sujeito e sociedade, memória e história, experiências e o relato delas, são escolhas da trama e da escrita. A *Apresentação* possibilita uma discussão sobre memórias possíveis, coletivas, que pressupõem preservação e renegociação de representações do passado, que influenciam decisivamente nas escolhas de vida presente. Por isso, essas questões permitem, segundo Schmidt (1996), em vez de questionar nosso saber, responder em que consiste nosso conhecimento e de que maneira sabemos; permite-nos realizar a observação da observação: perceber ou indagar como atribuímos sentido ao que vemos, interpretamos e descrevemos, como são organizadas nossas experiências e a percepção de nosso mundo experiencial e de como são tiradas conclusões.

A recepção da obra de Manuel Bandeira sofre os efeitos das mudanças, tanto no âmbito da ciência histórica quanto no da literária, disciplinas que juntas formam a história da literatura e interferem na minha leitura, no presente. Nesse sentido, minha interpretação transforma e adapta o significado da mensagem às pesquisas anteriores em que estudei o poeta a partir de pressupostos autobiográficos. Aquilo que se conhece sobre determinado assunto influencia as atitudes a ele referentes do mesmo modo que as atitudes em relação a determinado campo do conhecimento influenciam o modo de estruturar o conhecimento. Contudo, ao focalizar a literatura como sistema, alio-me à visão de Siegfried Schmidt e Heidrun Olinto, que acreditam na possibilidade de comunicação entre sistemas sociais (coletivo) e sistema

psíquico (indivíduo), embora reconheçam a dupla contingência por que não se faz de modo direto.

Olinto (2002) esclarece que a noção de construtividade assinala a seletividade mútua que reconhece que “ego sabe que alter sabe que ego pode ser diferente etc”<sup>261</sup>. Essa ressalva permite que meu leitor reconheça pontos cegos na minha observação; que procurei pontos cegos na observação de Bandeira etc. Para além da argumentação racional, são os interesses e paixões comuns, como defende Olinto (1996), baseados no conceito de identidade nacional, cânone, conceito de poesia, enfim, afinidades, além de outros fatores do tipo, que operam mudanças no pensamento.

Através da socialização de minha leitura sobre o êthos bandeireano, será possível averiguar, confirmar ou corrigir, permanentemente, as regras e estratégias de construção de sentido, significação e realidade, e também as normas de orientação e produção de identidades que configuram as ações do sujeito. As histórias literárias identificadas como documentos do passado e como conceitos e modelos teóricos servem para testar sua compatibilidade com as fontes e outras histórias. Rusch (1996) adverte que só podemos examinar se uma história é ou não plausível, convincente e relevante, no âmbito de modelos consensuais. Nessa perspectiva, a *Apresentação* não foi compreendida como uma simples transmissão de informação, mas como tentativa de produzir, no espaço cognitivo de sistemas social, a construção mais ou menos paralela de processos cognitivos de orientação. Por isso, Olinto (2002) defende que não existe transmissão de ideias de um sistema para outro, o que existe é apenas sucessão paralela de interações orientacionais internas ao sujeito, facultadas pela socialização verbal<sup>262</sup>.

Essa “consciência” resulta em uma ciência pragmática, porque é pensada como uma determinada acepção de verdade, entendendo-a não

---

<sup>260</sup> OLINTO, Heidrun. Teorias sistêmicas e estudos de literatura.

<sup>261</sup> OLINTO, Heidrun. Teorias sistêmicas e estudos de literatura.

como um resultado absoluto e definido em relação à poesia, mas como resultado provisório da formação de consensos racionalmente partilhados em torno de explicações da realidade que, embora provisórias, são aceitas e plausíveis, ou razoáveis, tendo em conta o estado sempre contingente e, conseqüentemente problemático, dos conhecimentos disponíveis em um dado momento, numa comunidade.

## 6 REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. A escrita da história ou a propósito das fundações da nação. In: MOREIRA, Maria Eunice (org). **Histórias da literatura: teorias temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. p.35-60.

ACHUGAR, Hugo. Ensaio sobre a nação no início do século XXI. In \_\_\_\_\_. **Planetas pessoas: efêmeros sobre arte, cultura e literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 199-218.

AMORA, Antonio Soares. **História da literatura brasileira**. Lisboa: Ática, 1961.

ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. **Itinerários**. Cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

AMORA, Antônio Soares. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1991.

ASSIS, Machado. **Instinto de nacionalidade & outros ensaios**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BACHELARD, Gaston. **Poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. **História ou literatura?** Porto Alegre, L&PM: 1987.

BANDEIRA, Manuel. **Noções de histórias das literaturas**. São Paulo: Nacional, 1940.

\_\_\_\_\_. **Literatura hispano-americana**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

\_\_\_\_\_. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.

\_\_\_\_\_. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

\_\_\_\_\_. Em louvor das letras hispano-americanas. **Cadernos de Cultura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959. p. 5-18.

\_\_\_\_\_. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

\_\_\_\_\_. **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARRENTO, João. **História literária – Problemas e perspectivas**. Lisboa: Apaginatas, 1986.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. Ronald de Carvalho e a escrita da “Pequena história da literatura brasileira”. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 136. p. 47-54, jun. 2004.

BONFIM, Manuel. América Latina (fragmentos). **Intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. v. 1.

\_\_\_\_\_. **América Latina: males de origem**. Expressão desses efeitos na vida econômica, intelectual e moral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/index37.html>>. Acesso em: 26 jul. 2009.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRAYNER, Sonia (org.). **Manuel Bandeira**. Fortuna crítica. Direção de

Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL-MEC 1980.

CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. In: **A arte do horizonte provável**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 205-223.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000. p.181-198.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiróz, 2000.

\_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1975.

CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. 6 v.

\_\_\_\_\_. **Crítica & críticos**. Rio de Janeiro: Simões, 1969.

DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do Romantismo**. A contribuição europeia: crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930**. São Paulo. Companhia das Letras, 1997.

FRANCO, Álvaro da Costa Franco (Org.). **O Brasil e as origens da União Latina**. Brasília: FUNAG, 2004.

FURET, François. **A oficina da história**. Lisboa: Gradiva, 1975.

GARRETT Almeida. Parnaso lusitano. In: ZILBERMAN, R.; MOREIRA, M. E. **O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. p. 26-73.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida? In: OLINTO, Heindrun K. **Histórias da literatura**: novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 223-240.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HARRIS, Wendell V. La canonicidad. In: SULLÁ, Enric (org.). **El canon literario**. Madrid: Arco, 1998. p. 37-60.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

JAUSS, Hans Robert. **A história de literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. São Paulo: EDUSP, 1979.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: UNICAMP, 2003.

\_\_\_\_\_. **A história nova**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

LIMA, Alceu Amoroso. **Introdução à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Agir, 1968.

LUHMANN, Niklas. A obra de arte e a auto-reprodução da arte. In: OLINTO, Heindrun K. **Histórias da literatura**: novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 223-239.

MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. Ensaio sobre a história da literatura do Brasil: estudo preliminar. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v.5, n.2, agosto.1999. p. 27- 39.

MARTINS, Wilson. A crítica modernista. IN: COUTINHO, Afrânio (dir.). **A literatura no Brasil**: era modernista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 5.

\_\_\_\_\_. **A literatura brasileira**: o Modernismo, 1916-1945. São Paulo: Cultrix, 1967. v. 6.

MAROZO, Luís. **A água na poesia bandeireana**: a concretude do líquido. Rio Grande: FURG, 2004. (Mestrado em História da Literatura). Programa de Pós-graduação em História da Literatura — PPGHL, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2004. p. 111.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920 – 1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MIGNOLO, Walter. Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales. ( O ¿ de quién es el canon del que hablamos ?) In: SULLÁ, Enric (org.) **El canon literário**. Madrid: Arco, 1998. p.237-270.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MORAES, Marco Antonio de (org). **Correspondência entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP, 2000.

MOREIRA, Maria Eunice. **Nacionalismo literário e crítica romântica**. Porto Alegre: IEL, 1991.

\_\_\_\_\_. (org). **Histórias da literatura**: teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

\_\_\_\_\_. Cãnone e cânones: um plural singular. **Letras**, n. 26, Santa Maria, p. 89-94, 2004.

\_\_\_\_\_. Na rede do tempo: história da literatura e fontes primárias – contribuição de Joaquim Norberto. In: ZILBERMAN, Regina et alii. **As pedras e o arco**: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 119-198.

CONGRESSO DA ABRALIC, 3º, 1995, São Paulo. **Anais** São Paulo: EDUSP v. 1. OLINTO, Heidrun Krieger. Épocas literárias: vagas fronteiras abertas.

OLINTO, Heidrun Krieger (org.). **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. Teorias sistêmicas e estudos de literatura. **Ipotesi** (UFJF), Juiz de Fora, v 9. 2002. p. 41-59.

\_\_\_\_\_. Interesses e paixões: histórias da literatura. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática,



1996. p. 15-45.

PAZ, Octavio. La inteligencia mexicana. **El laberinto de la soledad**. México: Fondo de Cultura, 1992.

PÉCAUT, Daniel. **Intelectuais e a política no Brasil**. Entre o Povo e a Nação. São Paulo: Ática, 1990.

PEIXOTO, Afrânio. **Noções de história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: São José, 1968.

PERKINS, David. História da literatura como narração. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre ,v.3, n.1, mar.1999. Série Traduções.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIZARRO, Ana. **O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana**. Niterói: EDUFF, 2006.

PÓVOAS, Mauro. **Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX**. Porto Alegre: PUCRS, 2005. v.1. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Faculdade Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

POZUELO, José Maria. Lotman y el canon literario. In: SULLÁ, Enric (org). **El canon literario**. Madrid: Arco, 1998. p. 223-236.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales: a inovação em história**. São Paulo: Paz e Terra. 2000. p. 9-36.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas: Papyrus, 1997. Tomo III. p.273-305; 315-327.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

ROSA, Nicolas. **El arte del olvido** (sobre autobiografia). Buenos Aires: Puntosur, 1990.

ROUANET, Maria Helena. **Deitados em berço esplêndido**. São Paulo: Siciliano, 1991.

RUSCH, Gebhard. Teoria da história, historiografia e diacrologia. In: OLINTO, Heindrun K. **Histórias da literatura**: novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 133-167.

SANTIAGO, Silviano. **Interpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. v. 1.

SARLO, B. **Paisagens imaginárias**. São Paulo: Edusp, 2005.

SCHMIDT, Siegfried J. Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). **Histórias de literatura**: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 101-132.

\_\_\_\_\_. Do texto ao sistema literário: esboço de uma ciência da literatura empírica construtivista. In: OLINTO, H. K. (Org.). **Ciência da literatura empírica**: uma alternativa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989. p.53-69.

\_\_\_\_\_. Construtivismo na pesquisa da mídia: conceitos, críticas, conseqüências. **Revista Palavra** – publicação do Departamento de Letras da PUC-Rio. Rio de Janeiro, n.2, p.111-137, 1994.

SENNA, Homero. **República das letras**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1968.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Formação da teoria da literatura**: inventário de pendências e protocolo de intenções. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: UFF, 1987.

\_\_\_\_\_. **Iniciação aos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. **Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TYNIA NOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 108-118.

VILLANUEVA, Darío. **El pólen de ideas**. Barcelona: Limpergraf, 1991.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira a Machado de Assis. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1981.

VIANA, Sandro. **José Veríssimo**: Tendências e tensões na escrita da *História da literatura brasileira*. Rio Grande: FURG, 2005. 121 p. Dissertação (Mestrado em História da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras, PPGL. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2005.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WERNECK SODRÉ, Nelson. **História da literatura brasileira — Seus Fundamentos Econômicos**. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: EDUSP, 1994.

\_\_\_\_\_. **Trópicos do discurso**. São Paulo: EDUSP, 1994.

ZILBERMAN, Regina. Críticos e historiadores da literatura: pesquisando a identidade nacional. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 4, p. 19-50, 2000.

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

ZILBERMAN, Regina. et alii. **As pedras e o arco**: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. Minha Theoria das edições humanas: Memórias póstumas de Brás Cubas e a poética de Machado de Assis. In: ZILBERMAN, Regina et alii. **As pedras e o arco**: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p.17-117.

**Luís Fernando Rosa Marozo**  
Curriculum Vitae

Fevereiro/2011

# Luís Fernando Rosa Marozo

Curriculum Vitae

---

## Dados Pessoais

**Nome** Luís Fernando Rosa Marozo  
**Nascimento** 29/07/1972 - Palmeira das Missões/RS - Brasil  
**CPF** 73920606000

---

## Formação Acadêmica/Titulação

- 2007** Doutorado em Lingüística e Letras.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil  
Título: Manuel Bandeira: historiador e crítico da literatura  
Orientador: Maria Eunice Moreira
- 2002 - 2004** Mestrado em História da Literatura.  
Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil  
Título: A ÁGUA NA POESIA BANDEIREANA: A CONCRETUDE DO LÍQUIDO, Ano de obtenção: 2004  
Orientador: Raquel Rolando Souza
- 2000 - 2003** Graduação em Letras Português Francês.  
Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
- 1996 - 1999** Graduação em Letras Português Espanhol.  
Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil

---

## Formação complementar

- 2011 - 2011** Curso de curta duração em IV Seminário de desenvolvimento profissional docen.  
Universidade Federal do Pampa, UNIPAMPA, Bage, Brasil
- 2010 - 2010** Curso de curta duração em III Seminário de desenvolvimento de profissional do.  
Universidade Federal do Pampa, UNIPAMPA, Bage, Brasil
- 2009 - 2009** Curso de curta duração em II Seminário de desenvolvimento profissional docen.  
Universidade Federal do Pampa, UNIPAMPA, Bage, Brasil
- 2009 - 2009** Curso de curta duração em A literatura africana e a crítica pós-colonial.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
- 2009 - 2009** Curso de curta duração em Problemas de la cultura latino americana en la mod.  
Pontifícia Universidade Católica do RS, PUCRS, Brasil
- 2008 - 2008** Curso de curta duração em Problemas de la cultura latino americana en la mod.  
Pontifícia Universidade Católica do RS, PUCRS, Brasil
- 2008 - 2008** Curso de curta duração em Criação literária e criação institucional.  
Pontifícia Universidade Católica do RS, PUCRS, Brasil
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em Por uma teoria da formação do leitor.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em Figuras da ficção.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil

<b>2006 - 2006</b>	Curso de curta duração em Historiografia (literária) - questões teóricas. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
<b>2004 - 2004</b>	Curso de curta duração em A fundação da literatura brasileira. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
<b>2003 - 2003</b>	Extensão universitária em Iniciação Ao Grego Clássico. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
<b>2002 - 2003</b>	Extensão universitária em Cinema Ça Me Dit. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
<b>2001 - 2001</b>	O Processo de Criação Literária a Poesia. Universidade de Passo Fundo, UPF, Passo Fundo, Brasil
<b>2000 - 2000</b>	Extensão universitária em Curso de Atualização do Espanhol Como Língua Estra. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
<b>2000 - 2000</b>	Extensão universitária em Língua Portuguesa da Análise de Textos à Avaliação. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
<b>2000 - 2000</b>	Extensão universitária em O Regional e o Urbano na Literatura do Rio Grande. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
<b>2000 - 2000</b>	Curso de curta duração em Oficina de Língua Portuguesa. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
<b>1999 - 1999</b>	Extensão universitária em Noções de Literatura Ocidental Teatro. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil
<b>1998 - 1998</b>	Extensão universitária em Noções de Literatura Ocidental. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Rio Grande, Brasil

---

## Atuação profissional

### 1. Universidade Federal do Pampa - UNIPAMPA

---

#### Vínculo institucional

**2008 - Atual** Vínculo: Servidor público , Enquadramento funcional: Professor assistente ,  
Carga horária: 40, Regime: Dedicção Exclusiva

---

#### Atividades

**07/2010 - 12/2010** Estágio, Campus Jaguarão

*Estágio:  
prática docente*

**07/2010 - 12/2010** Extensão Universitária, Campus Jaguarão

*Especificação:  
Espanhol para niños II*

**07/2010 - 12/2010** Graduação, Letras português/espanhol

*Disciplinas Ministradas:  
Literatura portuguesa I , Literatura e educação , Literatura portuguesa III*

- 03/2010 - 07/2010** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Estágio II , Teoria da literatura II , Introdução aos estudos literários , Literatura portuguesa I*
- 03/2010 - 07/2010** Extensão Universitária, Campus Jaguarão  
*Especificação:*  
*Español para niños I*
- 03/2010 - 07/2010** Estágio, Campus Jaguarão  
*Estágio:*  
*Observação docente*
- 2009 - 2011** Projetos de pesquisa, Campus Jaguarão  
*Participação em projetos:*  
*Interligando saberes na escola: uma experiência interdisciplinar por meio de um ensino reflexivo*
- 11/2009 - 11/2009** Extensão Universitária, Campus Jaguarão  
*Especificação:*  
*BRASILAFRICA: transcendendo espaços. Projeto de extensão de âmbito regional.*
- 07/2009 - 12/2009** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Literatura e educação , Literatura portuguesa II , Literatura portuguesa III*
- 07/2009 - 12/2009** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*literatura e educação , Literatura Portuguesa III , literatura Potuguesa I*
- 03/2009 - 07/2009** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Pesquisa e educação , Introdução aos estudos literários , Literatura portuguesa I , literatura portuguesa III*
- 03/2009 - 06/2009** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*produção textual*
- 03/2009 - 06/2009** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Introdução aos estudos literários , literatura Portuguesa II*
- 03/2009 - 06/2009** Graduação, Pedagogia  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Pesquisa em educação*
- 03/2009 - 06/2009** Outra atividade técnico-científica, Campus Jaguarão  
*Especificação:*  
*Coordenação da I Semana Integrada de Letras Unipampa Campus Jaguarão*
- 11/2008 - 11/2008** Extensão Universitária, FURG  
*Especificação:*  
*mini curso ministrado durante a semana de letras da Fundação Universidade Federal do Rio Grande sobre "A poesia brasileira contemporânea"*
- 08/2008 - 12/2008** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Literatura Portuguesa III , Literatura Portuguesa II , literatura e educação , Literatura Portuguesa I*
- 07/2008 - 12/2009** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*literatura e educação , Literatura portuguesa II , Literatura portuguesa I*
- 03/2005 - 12/2005** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Lírica Portuguesa Contemporânea , Metodologia do trabalho Científico , Teoria da Literatura I*

**2004 - 2004** Projetos de pesquisa, Campus Jaguarão  
*Participação em projetos:*  
*Projeto Currículo*

**03/2004 - 12/2004** Graduação, Letras português/espanhol  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Poesia Brasileira Contemporânea , Teoria da Literatura*

## 2. Pontificia Universidade Católica do RS - PUCRS

---

### Vínculo institucional

**2006 - 2008** Vínculo: Aluno de doutorado , Enquadramento funcional: estudante de doutorado

---

### Atividades

**2006 - 2008** Projetos de pesquisa, Programa de pos-graduação em letras  
*Participação em projetos:*  
*HISTÓRIA DA LITERATURA: INVESTIGAÇÃO E DIFUSÃO DE FONTES*

## 3. Universidade Federal do Rio Grande - FURG

---

### Vínculo institucional

**2006 - 2006** Vínculo: Celetista , Enquadramento funcional: Professor Corretor , Carga horária: 0, Regime: Parcial

**2005 - 2005** Vínculo: Celetista , Enquadramento funcional: Outro professor substituto , Carga horária: 0, Regime: Parcial

**2004 - 2004** Vínculo: Celetista , Enquadramento funcional: Outro PROFESSOR SUBSTITUTO , Carga horária: 40, Regime: Integral

**2000 - 2000** Vínculo: Celetista , Enquadramento funcional: professor (corretor) , Carga horária: 0, Regime: Parcial

**1999 - 1999** Vínculo: Celetista , Enquadramento funcional: professor corretor , Carga horária: 0, Regime: Parcial

---

### Atividades

**03/2008 - Atual** Graduação, Letras  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Produção Textual*

**12/2006 - 12/2006** Serviço Técnico Especializado  
*Especificação:*  
*correção da prova de redação do vestibular/FURG*

**12/2005 - 12/2005** Serviço Técnico Especializado, Pró Reitoria de Graduação, Comissão Permanente do Vestibular  
*Especificação:*  
*Correção da prova de redação do vestibular/FURG*

**01/2005 - 12/2005** Graduação, Letras  
*Disciplinas Ministradas:*  
*Teoria da literatura I , Lírica portuguesa contemporânea , poesia brasileira contemporânea*

**12/2004 - 12/2004** Serviço Técnico Especializado, Pró Reitoria de Graduação, Comissão Permanente do Vestibular



*Especificação:*

*Avaliação e correção de redação e questões de língua portuguesa - Processo Seletivo 2005*

**03/2004 - 12/2004** Graduação, Letras

*Disciplinas Ministradas:*

*TEORIA DA LITERATURA I , POESIA CONTEMPORÂNEA*

**12/2003 - 01/2004** Serviço Técnico Especializado, Pró Reitoria de Graduação, Comissão Permanente do Vestibular

*Especificação:*

*Correção da prova de redação do vestibular/FURG*

**12/2002 - 01/2003** Serviço Técnico Especializado, Pró Reitoria de Graduação, Comissão Permanente do Vestibular

*Especificação:*

*Correção da prova de redação do vestibular/FURG*

**01/2002 - 01/2002** Serviço Técnico Especializado, Pró Reitoria de Graduação, Comissão Permanente do Vestibular

*Especificação:*

*Correção da prova de redação do vestibular/FURG*

**01/2002 - 12/2002** Projetos de pesquisa

*Participação em projetos:*

*Caminhos e trilhos do gênero autobiográfico: uma literatura em construção*

**01/2001 - 01/2001** Serviço Técnico Especializado, Pró Reitoria de Graduação, Comissão Permanente do Vestibular

*Especificação:*

*Correção da prova de redação do vestibular/FURG*

**03/1999 - 12/2001** Projetos de pesquisa

*Participação em projetos:*

*O outro itinerário de pasárgada*

---

## Projetos

**2009 - 2011** Interligando saberes na escola: uma experiência interdisciplinar por meio de um ensino reflexivo

Situação: Em Andamento Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Graduação (2);

Integrantes: Luís Fernando Rosa Marozo (Responsável); ; Jucenir da Rocha

Financiador(es):

**2008 - 2011** Projeto Currículo

Situação: Em Andamento Natureza: Desenvolvimento

Integrantes: Luís Fernando Rosa Marozo (Responsável); ;

Financiador(es):

**2006 - 2011** HISTÓRIA DA LITERATURA: INVESTIGAÇÃO E DIFUSÃO DE FONTES

Descrição: - Coleta, recuperação, reprodução, atualização e transcrição de textos visando à ampliação de um banco de textos raros ou de difícil acesso de Literatura Brasileira e de literatura produzida no Rio Grande do Sul; 2 - Facilitação de consulta via rede (correio eletrônico e internet); 3 - Disponibilização do material arquivado nas versões informatizadas e/ou microfilmadas; 4 - Recuperação de textos literários, historiográficos e críticos de Literatura Brasileira e de Literatura Sul-Rio-Grandense; 5 - Publicação de textos literários, historiográficos e críticos de Literatura Brasileira e de Literatura Sul-Rio-Grandense; 6 - Constituição de banco de dados informatizados de textos raros e/ou de difícil acesso; 7 - Realização de atividades de divulgação e disseminação de resultados, tais como Seminário Internacional de História da

Literatura; Encontro Nacional de Pesquisadores em Periódicos Literários Brasileiros; Encontro Nacional de Pesquisadores em Acervos Literários Brasileiros; Jornadas de Estudo de História da Literatura; 8 - Organização e publicação de livros; 9 - Organização e publicação de volumes da série Cadernos de Pesquisas do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS; 10 - Organização e edição de CD-Roms com textos provenientes do Banco de Textos Raros de Literatura Brasileira; 11 - Elaboração e defesas de dissertações de Mestrado e teses de Doutorado, a partir de dados do Banco de Textos; 12 - Referências em obras críticas no Brasil; 13 - Referências favoráveis na imprensa gaúcha e brasileira.

Situação: Em Andamento Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Doutorado (14);

Integrantes: Luís Fernando Rosa Marozo; Maria Eunice Moreira (Responsável)

Financiador(es):

#### **2002 - 2002** Caminhos e trilhos do gênero autobiográfico: uma literatura em construção

Descrição: Este projeto foi desenvolvido durante o primeiro ano de mestrado em história da literatura, sob orientação da profesora Raquel Rolando Souza.

Situação: Concluído Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Graduação (0); Especialização (0); Mestrado acadêmico (1); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Luís Fernando Rosa Marozo; Raquel Rolando Souza (Responsável)

Financiador(es):

#### **1999 - 2001** O outro itinerário de pasárgada

Descrição: este projeto foi desenvolvido durante a graduação em português/espanhol e a graduação português/francês.

Situação: Concluído Natureza: Pesquisa

Alunos envolvidos: Graduação (1); Especialização (0); Mestrado acadêmico (0); Mestrado profissionalizante (0); Doutorado (0);

Integrantes: Luís Fernando Rosa Marozo; Raquel Rolando Souza (Responsável)

Financiador(es):

## **Produção em C, T& A**

---

### **Produção bibliográfica**

#### **Artigos completos publicados em periódicos**

1. MAROZO, L. F. R.

A personagem: uma figura em construção. Cadernos Literários (FURG). , v.15, p.29 - 34, 2008.

2. MAROZO, L. F. R.

O Indianismo e a construção de uma memória cultural. Revista Signo. , v.33, p.183 - 200, 2008.

3. MAROZO, L. F. R.

A ética em Antígona. Cadernos Literários (FURG). , v.14, p.29 - 35, 2007.

4. MAROZO, L. F. R.

A água no imaginário bandeireano. Cadernos Literários (FURG). , v.10, p.47 - 51, 2005.

#### **Trabalhos publicados em anais de eventos (completo)**

1. MAROZO, L. F. R.  
A história da leitura In: III Seminário Nacional de História da Literatura, 2007  
**Anais do III Seminário Nacional de História da Literatura.** , 2007.
2. MAROZO, L. F. R.  
Encontro de poesia Mario Quintana In: Encontro de poesia Mario Quintana, 2006, Rio Grande/RS.  
**Encontro de poesia Mario Quintana.** , 2006.
3. MAROZO, L. F. R.  
A água no imaginário bandeireano In: III Mostra de Produção Universitária, 2005, Rio Grande.  
**Cadernos Literários.** FURG, 2005. v.10. p.47 - 51
4. MAROZO, L. F. R.  
Murilo Mendes: cartografia poliédrica In: V Seminário Internacional de História da Literatura, 2003, Porto Alegre.  
**Anais do V Seminário Internancional de História da Literatura.** , 2003. v.1. p.1 - 8
5. MAROZO, L. F. R.  
A literatura como evolução de mundividências In: XX Seminário de crítica literária e XIX seminário de crítica do RGS: Transdisciplinaridade, 2002, Porto Alegre.  
. , 2002.

#### **Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo)**

1. MAROZO, L. F. R.  
Manuel Bandeira: historiador e crítico da literatura In: II Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação da PUCRS, 2007, Porto Alegre/RS.  
**II Mostra de Pesquisa da Pós-Graduação da PUCRS.** , 2007.
2. MAROZO, L. F. R.  
Manuel Bandeira: Narciso cósmico In: VIII Encontro da Pós-Graduação, 2006, Rio Grande/RS.  
**VIII Encontro da Pós-Graduação.** , 2006.
3. MAROZO, L. F. R.  
Mito, história e identidade em Simões Lopes Neto In: Semana Acadêmica de Letras da UFSM, 2006, Santa Maria/RS.  
**Semana Acadêmica de Letras da UFSM.** , 2006.
4. MAROZO, L. F. R.  
Mito História Identidade em Simões Lopes Neto In: Anos 60: Utopias que transformaram a aréa de letras, 2006, Santa Maria.  
**Cadernos de resumo.** UFSM, 2006. v.1. p.69 - 69
5. MAROZO, L. F. R.  
A leitura da imagem poética In: III Semana de Letras - A importância do contexto no ensino de línguas e literaturas, 2005, Rio Grande/RS.  
**III Semana de Letras - A importância do contexto no ensino de línguas e literaturas.** , 2005.
6. MAROZO, L. F. R.  
Borges: a linguagem como totalidade In: II Seminário Nacional de História da Literatura, 2005, Rio Grande/RS.  
**II Seminário Nacional de História da Literatura.** , 2005.
7. MAROZO, L. F. R.  
Massaud Moisés: uma história sistêmica? In: VI Seminário Internacional de História da Literatura, 2005  
**VI Seminário Internacional de História da Literatura.** , 2005.
8. MAROZO, L. F. R.  
O êthos bandeireano In: VI Encontro de Pós-Graduação, 2004, Rio Grande/RS.

**VI Encontro de Pós-Graduação. , 2004.**

9. MAROZO, L. F. R.

O Ethos bandeiriano In: III Mostra de Produção Universitária, 2004, Rio Grande.

**III Mostra de Produção Universitária. , 2004.**

10. MAROZO, L. F. R.

As vozes sem "Dom Casmurro" In: I Semana de Letras - Metas, Motivos e Perspectivas, 2003, Rio Grande/RS.

**I Semana de Letras - Metas, motivos e perspectivas. , 2003.**

11. MAROZO, L. F. R.

Totalidade contraditória no conhecimento histórico In: V Encontro de Pós-Graduação, 2003, Rio Grande/RS.

**V Encontro de Pós-Graduação. , 2003.**

12. MAROZO, L. F. R.

Um homem são todos os demais In: I Seminário Nacional de História da Literatura, 2003, Rio Grande.

**I Seminário Nacional de História da Literatura. , 2003.**

13. MAROZO, L. F. R.

um homem são todos os demais In: I congresso nacional de História da Literatura, 2003, Rio Grande.

. , 2003.

14. MAROZO, L. F. R.

A desordem em Murilo Mendes In: IV Encontro de Pós-Graduação, 2002, Rio Grande/RS.

**IV Encontro de Pós-Graduação. , 2002.**

15. MAROZO, L. F. R.

A desordem em Murilo Mendes In: I mostra de produção universitária, 2002, Rio Grande.

**I mostra da produção universitária. Rio Grande: Editora da FURG, 2002. v.1. p.449 - 449**

16. MAROZO, L. F. R.

A literatura como evolução de mundivivências In: XX Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XIX Seminário de Crítica do RS: A transdisciplinariedade nos estudos literários, 2002, Porto Alegre/RS.

**XX Seminário Brasileiro de Crítica Literária e XIX Seminário de Crítica do RS: A transdisciplinariedade nos estudos literários. , 2002.**

17. MAROZO, L. F. R.

Desordem em Murilo Mendes In: III Encontro de Pós-Graduação, 2002, Rio Grande/RS.

**III Encontro de Pós-Graduação. , 2002.**

18. MAROZO, L. F. R.

Desordem em Murilo Mendes In: X Congresso de Iniciação Científica, 2002, Rio Grande.

**Prêmio jovem pesquisador. Rio Grande: Editora da FURG, 2002. v.1. p.270 - 270**

19. MAROZO, L. F. R.

Um homem são todos os demais In: 21 Semana de Letras e 7 Seminário Internacional de Língua e Literatura, 2002, Santa Maria.

**21 Semana de Letras e 7 Seminário Internacional de Língua e Literatura. , 2002.**

20. MAROZO, L. F. R.

A desordem no mito bandeiriano In: II Colóquio de Letras - Letras ao vento: movimento sem fronteiras, 2001, Rio Grande/RS.

**II Colóquio de Letras - Letras ao vento: movimento sem fronteiras. , 2001.**

21. MAROZO, L. F. R.

O mito bandeiriano e a desordem da modernidade In: 9 Congresso de Iniciação Científica, 2000, Pelotas/RS.

**9 Congresso de Iniciação Científica. , 2000.**

22. MAROZO, L. F. R.

O mito bandeireano e a desordem na modernidade In: IX congresso de iniciação científica, 2000, Pelotas.  
**Reinventando a roda**, 2000. v.2. p.974 - 974

23. MAROZO, L. F. R.

Autobiografia na lírica bandeireana In: VIII Congresso de Iniciação Científica, 1999, Rio Grande.  
**Um caminho para o conhecimento**. Rio Grande: Editora da FURG, 1999. v.1. p.503 - 503

### **Trabalhos publicados em anais de eventos (resumo expandido)**

1. MAROZO, L. F. R.

A desordem no mito bandeireano In: II Colóquio de letras -Letras ao vento, 2001, Rio Grande.  
. , 2001.

### **Demais produções bibliográficas**

1. MAROZO, L. F. R.

**Pequena Antologia da poesia quebequense**. Rio Grande: Editora furg, 2009. (Livro, Tradução)

### **Produção Técnica**

#### **Demais produções técnicas**

1. Boésio, Cristina, MAROZO, L. F. R.

**Español para niños I**, 2009. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

2. Boésio, Cristina, MAROZO, L. F. R.

**Español para niños II**, 2009. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

3. MAROZO, L. F. R., BRIZOLARA, Oscar Luís, Castro

**Análise do discurso de mitos gregos**, 2008. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

4. MAROZO, L. F. R.

**Poesia brasileira contemporânea**, 2008. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

5. MAROZO, L. F. R.

**Poesia brasileira contemporânea**, 2008. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

6. MAROZO, L. F. R.

**Iniciação à Poética**, 2006. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

7. MAROZO, L. F. R., BRIZOLARA, Oscar Luís

**Mitologia Grega e Literatura**, 2006. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

8. MAROZO, L. F. R., BRIZOLARA, Oscar Luís

**Mitos fábulas e lendas**, 2006. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

9. MAROZO, L. F. R., BRIZOLARA, Oscar Luís

**A leitura da imagem poética**, 2005. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

10. BRIZOLARA, Oscar Luís, MAROZO, L. F. R.

**Mitologia e Literatura**, 2005. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

11. MAROZO, L. F. R., BRIZOLARA, Oscar Luís

**Mitologia Grega e Literatura**, 2005. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

12. MAROZO, L. F. R.

**As vozes em Dom Casmurro**, 2003. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

13. MAROZO, L. F. R.

**Atelier de Língua Francesa Básica**, 2003. (Extensão, Curso de curta duração ministrado)

## **Orientações e Supervisões**

### **Orientações e Supervisões concluídas**

#### **Trabalhos de conclusão de curso de graduação**

1. Michelli Teixeira Porto. **Representação do leitor em "Terra Sonâmbula"**. 2010. Curso (Letras português/espanhol) - Universidade Federal do Pampa
2. Simone Palavê Peña. **Representação feminina no romance "O outro pé da sereia"**. 2010. Curso (Letras português/espanhol) - Universidade Federal do Pampa

#### **Orientação de outra natureza**

1. Luciana da Silva Lobato. **Estágio supervisionado de Literatura Brasileira**. 2005. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande
2. João Luis Rocha. **Estágio supervisionado de Literatura Brasileira**. 2005. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande
3. Jane Flores Domingues. **Estágio supervisionado de Literatura Brasileira**. 2005. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande
4. Tatiana Barbosa Lackmann. **Estágio supervisionado de Literatura Brasileira**. 2005. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande
5. Ana Paula Rodrigues Ahrens. **Estágio Supervisionado de Literatura Brasileira**. 2005. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande
6. Iony Machado Rodrigues. **Estágio supervisionado de Literatura Brasileira**. 2005. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande
7. Josiane Dalle Oro Laval. **Estágio supervisionado de Literatura Brasileira**. 2004. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande
8. Josiane Gonçalves Lima. **Estágio supervisionado de Literatura Brasileira**. 2004. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande
9. Karen Hentsch Melo. **Estágio supervisionado de Literatura Brasileira**. 2004. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande
10. Etiene Souza Aguiar. **Estágio supervisionado de Literatura Brasileira**. 2004. Orientação de outra natureza - Universidade Federal do Rio Grande

#### **Demais Trabalhos**

1. MAROZO, L. F. R., BRIZOLARA, Oscar Luís  
**Mitologia grega e Literatura**, 2006.

2. MAROZO, L. F. R., BRIZOLARA, Oscar Luís

**Mitos fábulas e lendas**, 2006.

3. MAROZO, L. F. R.

**A leitura da imagem poética**, 2005.

4. MAROZO, L. F. R., BRIZOLARA, Oscar Luís

**Mitologia e Literatura**, 2005.

5. MAROZO, L. F. R., BRIZOLARA, Oscar Luís

**Mitologia grega e Literatura**, 2005.