Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Halysson Dias Santos

Épica e memória no século XVIII: Tradição, costume e memória no Poema Épico do Descobrimento da Bahia

Vitória da Conquista
Outubro de 2016

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Halysson Dias Santos

Épica e memória no século XVIII: Tradição, costume e memória no Poema Épico do Descobrimento da Bahia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira

Vitória da Conquista
Outubro de 2016

SANTOS, Halysson Dias

H375e Épica e memória no século XVIII: Tradição, costume e memória no *Poema Épico do Descobrimento da Bahia*; Marcello Moreira - Vitória da Conquista, 2016.
375 f.

Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade). - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2016.

1. Caramuru. 2. Consuetudo. 3. Épica. 4. Memória. 5. Tradição. I. Moreira, Marcello. III. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. IV. Título.

Título em inglês: Epic and memory in the Eighteenth Century: Tradition, Custom and Memory in the *Epic Poem of the Discovery of Bahia*;

Palavras-chaves inglês: Caramuru. Consutedudo. Epic Poetry. Memoria. Tradition.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (Orientador), Profª. Drª. Isnara Pereira Ivo (titular), Profª. Drª. Maria da Conceição Fonseca-Silva (titular), Prof. Dr. João Adolfo Hansen (titular), Prof. Drª. Sheila Moura Hue (titular).

Data da Defesa: 31 de agosto de 2016

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Halysson Frankleynyelly Dias Santos

Épica e memória no século XVIII: tradição, costume e memória no Poema Épico do Descobrimento da Bahia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutor em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 31 de agosto de 2016.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcello Moreira (Presidente) Ass.:_____
Instituição: UESB

Profa. Dra. Isnara Pereira Ivo Ass.:_____
Instituição: UESB

Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva Ass.:_____
Instituição: UESB

Profa. Dra. Sheila Moura Hue Ass.:_____
Instituição: UERJ

Prof. Dr. João Adolfo Hansen Ass.:_____
Instituição: USP

Aos meus pais, Antônio e Lúcia
À minha esposa, Patrícia e aos meus dois meninos,
Caleb e Felipe
Ao meu irmão, Cristiano
A Marcello Moreira, meu orientador

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

Ao colegiado do PPGMLS.

Às professoras doutoras Maria da Conceição e Lívia Diana, coordenadoras do PPGMLS.

À Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, um lugar onde tenho me formado.

Ao professor Dr. Marcello Moreira, pessoa que estimo, meu orientador e responsável pela parcela mais significativa de minha formação acadêmica.

Repisando o comuníssimo lugar da "privação dos queridos", à minha amada família, sobretudo à minha esposa e a meus dois filhos, mas também a meus pais e irmão, que suportaram os muitos momentos em que precisei deles me apartar.

As agudas observações, as ricas e sábias diretrizes dadas pelos membros da banca de qualificação Prof. Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis e a Prof. Dra. Isnara Pereira Ivo, elas muitos contribuíram para a redação final do texto que se seguirá.

Ao professor Dr. João Adolfo Hansen, com quem muito tenho aprendido.

Aos demais membros da banca de doutoramento: Prof. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva, Prof. Dr[a]. Isnara Pereira Ivo, Prof. Dr[a]. Sheila Moura Hue.

Aos demais professores do PPGMLS, especialmente ao Prof. Dr. Edson Silva de Farias, à Prof. Dra. Ana Elizabeth Santos Alves e à Prof. Dr. Ana Palmira Bittencourt Santos Casimiro.

A todas as instituições que mantém acervos digitais de obras antigas e de periódicos na internet, sem esse suporte a elaboração dessa tese seria praticamente inviável. Como nos beneficiamos de vários acervos digitais, e na impossibilidade de citar todos eles, agradecemos com essa referência genérica, porém, sincera.

Aos meus caros colegas Flávio Reis, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Cássio Borges, Fernando Maciel Gazoni, Ricardo Martins Valle, Adilson Ventura, Matheus Silveira Lima, Ângela Gusmão, pelas palavras de incentivo, pelos livros, artigos e indicações.

Aos meus vários amigos, alguns dos quais deixei praticamente de ver durante esses anos de estudo, pelos vaivéns de uma existência contingente. Espero em breve rever alguns de vocês. Entre eles, agradeço a Heurisgleides, Glauber Lacerda, como meus irmãos, e aos seus

Alice e Benjamin, a Reginaldo, Arlete, Flávio, Maria do Socorro, Milena, Eronildes, Luzia, Marinês, Manoela, Ingridd, Jerry, Elton Quadros, Sebastião Oliveira, Matheus, Aldinei Cândido, Ângela Gusmão, Maíra Avelar, Maria de Fátima, Irziane, Humberto, Joaquim, Samuel, Angélica, Alan, Nicolau, João, Jairo, John Nogueira, Leandro, Venivaldo, o Binha, Suedilson, Márcio, Gilmar Dantas, Mamédio, Zelma e filhos, Elione, Jane e Eliuan, Pedro Virgílio, Alex, Patrícia, Regina, Consuelo, Rita Santana, Maristela, Marcinha, Graziele Gusmão, Cleonice, Débora, Itamar, Lírio, Ivan. A Tiago, Jane, Marcelo, Nuno (aos muitos primos). dona Euza, Fernanda, Bia, Mônica, Jaqueline, Vailson e filhos, Zé Moura. Aos meus avós (Antônio, Maria, Salustiano, Isabel) e tios.

A Vanderli Marques, meu caro professor Bite, a Silvia Aline e filhos.

À escola Milton de Almeida Santos e a todos os amigos que ali fiz e reencontrei.

A tantas e tantas outras pessoas para mim queridas.

A Reinailda, Elton Silva Salgado, Alexandre Lessa, Antônio Joaquim, Luís Cláudio, Hugo, Daisy, Alex, Ricardo, Luciano, Ciro e aos demais colegas do PPGMLS.

A todos os meus muitos professores, sem os quais não teria ido muito longe.

Aos meus alunos de outrora, aos meus alunos de Letras, Cinema e da Parfor.

Aos caros colegas da Área de Teoria e Literatura e ao Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da UESB, na pessoa do Prof. Dr. Jorge Augusto.

Aos colegiados de Letras e Cinema da UESB

Enfim. A quem não foi possível referir, mas cuja simples menção é um frívolo não lugar.

RESUMO

Pretende-se, por meio da presente tese, estudar os fundamentos mnemônicos da poesia de caráter épico produzida, recitada e lida silenciosamente, a partir de meados do século XVIII em língua portuguesa, considerando um poema específico, o *Caramuru*, *Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, escrito nos últimos anos da década de 1770 pelo frei José de Santa Rita Durão (1722-1784) e impresso por primeira vez em 1781. Tais princípios podem ser entendidos, segundo o nosso parecer, mediante o exame das noções de tradição e costume válidas naquele período. Acreditamos que a memória, assim como o esquecimento, compreendido como sua contraparte, permearam os processos de composição e transmissão do *Caramuru* em suas versões manuscritas e impressas, assim como dos demais épicos luso-brasileiros produzidos na segunda metade do século XVIII. Essa hipótese é validada quando consideramos as doutrinas retóricas e poéticas que, direta ou indiretamente, incidiram sobre sua elaboração, e quando lemos o *Caramuru* como produto de uma prática poética fundamentada no costume.

Palavras-Chave: Caramuru. Consutedudo. Memória. Poesia Épica. Tradição.

ABSTRACT

Through this thesis, It is intended to study the mnemonic foundations of epic poetry produced, recited and read silently, from the mid-eighteenth century in Portuguese, considering a specific poem, the *Caramuru, Epic Poem of the Discovery of Bahia*, written in the late 1770s by Friar José de Santa Rita Durão (1722 -1784) and printed form for the first time in 1781. These principles can be understood, according to our opinion, through the notions of tradition and valid custom in that period. We believe that memory, as well as forgetfulness, understood as its counterpart, permeated the processes of composition and transmission of *Caramuru* in its handwritten and printed versions, as well as the other Luso-Brazilian epics produced in the second half of the eighteenth century. This hypothesis is valid when we consider the rhetorical and poetic doctrines doctrines that directly or indirectly focused on its elaboration, and when we read the *Caramuru* as a product of a poetic practice based on custom.

Keywords: Caramuru. Consutedudo. Epic Poetry. Memory. Tradition.

SUMÁRIO

1INTRODUÇÃO.....10

2 A POESIA LUSO-BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII E TRADIÇÃO.....24
2.1 O *CARAMURU* E A TRADIÇÃO NA CRÍTICA E DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA.....24
2.2 ALGUNS LUGARES COMUNS DA RECEPÇÃO CRÍTICA DO *CARAMURU* A PARTIR DO SÉCULO XIX.....33
2.3 ANTONIO CANDIDO, OS POETAS LUSO-BRASILEIROS DO FINAL DO SÉCULO XVIII E A "TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA".....42
2.4 A POESIA "COLONIAL" E A TRADIÇÃO.....50
2.5. A ÉPICA LUSO-BRASILEIRA E A TRADIÇÃO.....61
2.6. PROBLEMAS QUANTO AO USO DA NOÇÃO DE TRADIÇÃO EM RELAÇÃO ÀS LETRAS ANTERIORES AO SÉCULO XIX SEGUNDO JOÃO ADOLFO HANSEN.....70

3 NOÇÕES PÓS-KANTIANAS DE TRADIÇÃO FRENTE À *TRADITIO*.....75
3.1 IDEALISMO, ROMANTISMO E TRADIÇÃO, SÉCULOS XVIII E XIX..... 76
3.2 ALGUMAS DAS REDEFINIÇÕES DA NOÇÃO DE TRADIÇÃO NO CAMPO DA TEORIA, DA HISTÓRIA E DA CRÍTICA LITERÁRIAS NO SÉCULO XX.....86
3.3 A NOÇÃO DE TRADIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XVI, XVII E XVIIII.....128

4 O GÊNERO ÉPICO E A TRADIÇÃO ANTES E DEPOIS DO SÉCULO XVIII..145
4.1. USOS MODERNOS DE "AISTHESIS", "GÊNIO", "BILDUNG" E O COLAPSO DAS INSTITUIÇÕES RETÓRICAS E POÉTICAS ANTIGAS NOS SÉCULOS XVIII E XIX.....147
4.2. DEFINIÇÕES ROMÂNTICAS E PÓS-ROMÂNTICAS DO ÉPICO.....170
4.3. POESIA ÉPICA, TRADIÇÃO E PRECEITUAÇÃO POÉTICA NO SÉCULO XVIII.....181
4.4. A RECEPÇÃO DA POÉTICA DE ARISTÓTELES E A PRECEITUAÇÃO SOBRE O GÊNERO ÉPICO ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII.....200
4.5 O CARAMURU E A PRECEPTIVA POÉTICA.....212

5 COSTUME, MEMÓRIA E *TRADITIO* NA POESIA ÉPICA LUSO-BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII.....226
5.1 DEFINIÇÃO DE COSTUME.....227
5.2 O COSTUME, A MEMÓRIA, A EDUCAÇÃO E A ANTIGA INSTITUIÇÃO RETÓRICA..... 240
5.3 A POÉTICA, O ENGENHO E A ARTE ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII..... 265
5.4 O COSTUME E A ARTE POÉTICA..... 279

6 O *CARAMURU,* ENTRE O COSTUME E A TRADIÇÃO..... 291
6.1 O POETA SANTA RITA DURÃO..... 291
6.2 A CULTURA DO IMPRESSO ENTRE OS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII..... 297
6.3 MEMÓRIA, ESCRITA E LEITURA..... 307

6.4 A POESIA HEROICA LUSO-BRASILEIRA SETECENTISTA, ENTRE O IMPRESSO E O MANUSCRITO..... 324
6.5 NOTAS SOBRE OS MODOS DE PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DO CARAMURU NO SÉCULO XVIII.....332

7 CONCLUSÃO.....345

REFERÊNCIAS.....353

1 INTRODUÇÃO

Entre as primeiras décadas do século XIX, quando tem início a recepção crítica e historiográfica do *Caramuru, Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, e este início de século XXI, a noção de tradição foi recorrentemente usada pelos que deram alguma atenção ao poema de frei José de Santa Rita Durão. Matizada por diferentes pressupostos teórico-metodológicos e ideológicos, essa noção tem servido a diferentes propósitos nas abordagens do poema. Com maior ou menor ênfase, a recepção crítica do *Caramuru* tem insistido na ideia de que ele faz parte de algum tipo de tradição. Entretanto, segundo nos parece, após ter tido contato com uma diversidade de textos empenhados na descrição e avaliação do poema, a noção de tradição a partir da qual se opera não foi em nenhum momento debatida[1]; ela se apresenta como uma das muitas pressuposições – muitas das quais, como esperamos por em relevo, que consideramos impróprias para descrever e ajuizar o valor do épico de Santa Rita Durão, que são assumidas, na maior parte dos casos, acriticamente.

Sendo desse modo, julgamos pertinente propor uma discussão que, partido de uma definição de tradição que, no nosso entender, é perfeitamente válida para proceder com uma descrição e uma avaliação do poema que consideramos mais verossímil e historicamente consistente em relação à maior parte das leituras até então propostas, o que se fará, pelas razões que serão expostas no decorrer da tese, discutindo duas outras noções, como indicia o título deste trabalho, o costume e a memória. Para tanto, partiremos de uma apresentação de alguns dos usos da noção de tradição correntes entre os estudiosos e comentadores do *Caramuru*, e de alguns dos pressupostos que justificam tais usos, os quais, como pretendemos demonstrar, remetem aos diferentes vínculos teórico-metodológicos que esses leitores do *Poema Épico do Descobrimento da Bahia* mantém, em suas respectivas aproximações do poema, com várias correntes filosóficas, teóricas, críticas, historiográficas que surgiram a partir de fins do século XVIII, e que, direta ou indiretamente, se ocuparam do literário. Em seguida, proporemos, por meio de uma discussão sobre as condições de produção e recepção do *Caramuru*, um conjunto de pressupostos que julgamos mais convenientes numa leitura que se quer verdadeiramente crítica e histórica do épico de Santa Rita Durão.

[1] Há de se excetuar a discussão empreendida por Hansen sobre o gênero épico publicada como estudo introdutório das edições reunidas por Teixeira (2008) e publicados sob o título de *Épicos*. Nela, como teremos oportunidade de ver, em sua exposição, Hansen problematiza a noção de tradição, assim como a de costume, que também será discutida ao longo dessa tese, tendo em vista a produção épica luso-brasileira dos séculos XVII, XVIII e brasileira do XIX, em parte dada a público no volume que introduz, o que, obviamente, inclui o *Caramuru*.

Vários poemas épicos foram compostos em língua portuguesa desde a publicação de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, que recebe sua primeira edição impressa datada de 1572 e que, para muitos, por sua excelência, passou a ser o modelo máximo da poesia épica lusa, senão ibérica. Já no final do século XVI apareceram poemas de matéria heroica que se alinhavam com o que muitos denominaram tradição épica camoniana (FIGUEIREDO, 1950). Um conjunto de poemas que do ponto de vista de sua invenção, disposição e elocução buscaram emular *Os Lusíadas* (MOREIRA, 2004, 2008; HANSEN, 2008; ALVES, 2001). Ao longo do século XVII, o interesse pela épica não arrefeceu entre os poetas lusos. Muito ao contrário. A recepção do poema de Camões – uma recepção polêmica, diga-se de passagem – e o contínuo anseio no sentido de produzir poemas que assinalassem mais e mais a excelência da língua pátria quando comparada com as línguas antigas, notadamente o latim, e os demais idiomas vulgares impulsionaram tanto a escrita de épicos quanto tentativas de estabelecer quais os modelos a serem seguidos em tamanha empreitada. A ambição de escrever uma epopeia não deixou de estar no horizonte dos poetas lusos com a chegada do século XVIII, muito embora possamos dizer que outras motivações para o cultivo dessa espécie poética tenham sido aditadas com o avanço do tempo e o impacto das chamadas ideias ilustradas sobre a cultura letrada portuguesa. Por mais que se considere a produção de épicos parca e/ou "artisticamente" inferior em comparação com outros tempos (cf. CANDIDO, 2000), é inegável que os poetas portugueses e luso-brasileiros do *Setecentos* continuaram cultivando o gênero até os últimos decênios do século. A segunda metade do século XVIII é, por exemplo, um momento em que épicos importantes vieram a público. Em Portugal, cantar os feitos de homens considerados ilustres permaneceu fazendo sentido ao longo do século XVIII.

A poesia épica lusa produzida entre os séculos XVI e XVIII só é devidamente entendida quando se reconhece o seu inegável caráter mimético e, portanto, quando, em seu estudo, se tem em vista os variados modelos que nela são retomados na emulação (MUHANA, 1997; MOREIRA, 2004; HANSEN, 2008). Como gênero antigo, cujos fundamentos de composição – a circunscrição do assunto, as tópicas específicas de sua invenção, os padrões de ordenação da matéria, a articulação linguística do discurso, o estilo que lhe é peculiar (usos concernentes ao vocabulário, aos tropos, etc.), os modos de enunciação (narrativo, dramático), a poesia épica produzida no Império Ultramarino Português entre os séculos XVI e XVIII – não deixando de considerar a especificidade de cada poema heroico composto em língua portuguesa nessa longa duração – remonta, em maior ou menor grau, às epopeias atribuídas a Homero e a suas apropriações latinas, realizadas mediante traduções e emulações, que têm na *Eneida* de Virgílio seu exemplar mais

conspícuo. Remonta, ainda, a depender do poema que se tem em mente à poesia registrada nos romanceiros ditos medievais, às canções de gesta francesas, italianas, castelhanas (HANSEN, 2008). Mas não somente estes são os modelos disponíveis e efetivamente imitados. Essa produção, por meio de processos de emulação, se vincula à poesia épica escrita em lugares "italianos"[2] nos séculos XIV, XV e início do século XVI (HANSEN, 2008; ALVES, 2001). Daí, se pode chegar à conclusão de que, no que se refere a esse tipo de poesia, o que não deixa de ser extensivo às demais espécies poéticas então praticadas, várias durações se sobrepõem, se ajustam, na escrita de novos poemas (articulações particulares de um conjunto de preceitos e práticas, deliberada e objetivamente repostos; arranjos específicos e circunstanciados, posto serem efetuados a partir de situações bastante específicas, contingentes), os quais, conquanto se apresentem como novidade, não deixam de guardar semelhanças com os poemas neles emulados, se inscrevendo, desse modo, numa longa duração do que poderíamos chamar "tradição épica" ou "tradição do gênero épico", existindo, portanto, como variações de outros poemas heroicos. Tomando-se como exemplos os épicos luso-brasileiros produzidos na segunda metade do século XVIII, como é o caso de *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, *A Conceição*, de Tomás Antonio de Gonzaga, *Uraguai*, de José Basílio da Gama, *Caramuru*, de Frei José de Santa Rita Durão, para além daqueles modelos mais antigos, é preciso ter em vista modelos mais recentes, poemas, eles próprios, produzidos enquanto emulação, mas que, doravante, por sua excelência, assumiram a condição de paradigma para a composição de novos épicos, é o caso de *Os Lusíadas*, assim como a *Araucana*, para lembrar a épica castelhana do século XVI. Mas também de poemas setecentistas, a exemplo de *La Henriade* de Voltaire, que, direta ou indiretamente, serviu de modelo a outros poemas do século XVIII (TEIXEIRA, 2008, p. 201-210).

Considerando-se a questão a partir de um outro ângulo, devemos lembrar que, pelo menos desde o V século a.C., a poesia em geral e a epopeia em particular passou a ser objeto de reflexão "filosófica". Em Platão e em Aristóteles, encontramos, até onde sabemos, as duas abordagens mais antigas da poesia como assunto "filosófico", perspectivas estas que serão constantemente retomadas em séculos posteriores para se falar da arte poética. A avaliação moral da poesia sob o viés platônico e o esforço aristotélico no sentido de definir e classificar a poesia foram, com o passar do tempo, assumidos como paradigmas não somente descritivos,

[2] É preciso que nos lembremos que, nesse tempo, não existia uma Itália propriamente dita, como uma unidade política. Como se sabe, o que hoje conhecemos por Itália só chega a uma unidade nacional no século XIX. Antes disso, o que existiam nessa região da Europa eram cidades-estado independentes. Basta, por exemplo, que lembremos d'*O Príncipe*, de Maquiavel, para que tenhamos uma ideia da situação política da Península Itálica no século XVII; situação esta que não se alterará até fins do século XIX.

mas, sobretudo, prescritivos e avaliativos no que tange a arte de compor poemas. Em outras palavras, Platão e Aristóteles passaram a ser autoridades que, para alguns, se completam e, para outros, se opõem. Assim, não somente a poesia épica foi praticada desde a chamada Antiguidade, mas foi também ajuizada e, consequentemente, definida e valorada de diferentes modos, o que acabou por constituir o que poderíamos denominar tradições doutrinárias da arte poética, pelas múltiplas e, por vezes, contraditórias definições e taxionomias propostas para a poesia em geral e suas espécies. Exemplo de redefinição interessada da *tékhne poietiké* encontramos na *Epistola ad Pisones* Horácio, escrita no I século a.C., que, em termos latinos, traduz culturalmente a noção grega de técnica poética, concebendo-a juntamente com outros romanos como *ars poetica*. O tom normativo, de certo modo já presente em Aristóteles e inegavelmente desenvolvido por Horácio, que, por meio das doutrinas do decoro e da verossimilhança, supervaloriza o ideal de perfeição poética, já proposto pelo Estagirita, não deixará de ser valorizado em outros períodos históricos. A partir do século XVI, é possível observar uma intensa produção de discursos preceptivos cuja circulação pretende, e de certo modo termina por, inflectir sobre a produção poética coetânea. Nesses discursos, seja por meio da constituição de "autoridades práticas", Homero, Enio, Virgílio, Lucano, Apolônio de Rodes, Dante, Petrarca, Boiardo, Ariosto, Tasso, Ercilla, Camões etc., seja por meio do reconhecimento da *auctoritas* doutrinária dos "tratados" gregos e romanos de arte poética, especialmente os de Aristóteles e Horácio, depreende-se preceitos que deveriam nortear a produção e a avaliação de poemas épicos excelentes.

No entanto, a preceptiva por si só não explica a produção épica dos séculos XVI, XVII e XVIII. Os poetas não produzem seus poemas heroicos simplesmente por terem tido contanto com tratados de arte poética, eles o fazem pois foram, antes de tudo, adestrados para esse ofício. Tal adestramento não é meramente doutrinário, "teórico", como diriam alguns, ele é antes de tudo prático. Os poetas se tornam artífices por praticarem continuamente a arte da poesia no exercício dos diferentes gêneros, passando a ter habilidade para compor não somente epopeias, mas sonetos, églogas, rondós, madrigais, epitáfios, etc, com maior ou menos grau de competência técnica, sendo capazes, a depender do engenho natural de que são dotados em cada caso, compor poemas excelente, medianos ou pífios. O aprimoramento técnico é, portanto, a reposição de um costume (HANSEN, 2008; 2013; HANSEN; MOREIRA, 2013). Costume que, por seu turno, é historicamente partilhado, transmitido no curso do tempo, como *per manus traditum*. Sem dúvidas, um poeta aprende com outros poetas – os poetas considerados excelentes no passado e no presente – os procedimentos a serem adotados na composição dos diferentes gêneros poéticos por ele praticados. A poesia

em geral, e a épica em particular, é, desse modo, um saber/fazer; a aplicação de preceitos mediante o domínio de técnicas de composição poéticas capazes de originar um poema, um dispositivo discursivo retoricamente constituído (HANSEN, 2003). A reiteração do costume por parte do artífice se dá mediante o agenciamento da memória. Portanto, para discutir a tradição e o costume, é preciso discutir em que medida a memória atua na atualização das práticas consuetudinárias envolvidas na composição de enunciados poéticos que são transmitidas de poeta a poeta ao longo do tempo; pelo que se reconhece uma memória de usos legítimos, ou como diz Hansen (2003), uma memória dos bons usos. Memória que permeia os processos de produção e circulação dos escritos; memória que é concebida, ela própria, como uma *tekhné*, uma *ars*, memória que é continuamente adestrada pelos poetas ao longo de sua educação formal e além dela.

Por outro lado, importa lembrar que esses poemas são produzidos primeiramente como exercício da escrita manual, podendo, inclusive, ter sido oralmente recitados em círculos letrados à medida que eram compostos. Antes de serem prensados, antes de se tornarem um artefato impresso, os poemas são obviamente redigidos como manuscritos. A escrita manual não apenas pode servir à escrita dos poemas, mas também a sua publicação. Além disso, eles podem passar a ser conhecidos por meio de práticas de leitura e recitação pública. Assim, a oralidade pode ser veículo de publicação de poemas, ou de partes de poemas, como provavelmente ocorria com poemas extensos como uma epopeia. Os poemas poderiam ser, em seu todo, ou em parte, a depender de seu tamanho, memorizados e posteriormente recitados. Essas particularidades da partilha social das "obras" poéticas produzidas nesse período não devem ser esquecidas: os textos não somente circulam em forma de livros impressos, eles também são partilhados, e algumas deles apenas como manuscritos (folhas soltas, livros de mão, etc.), ou como textos lidos ou declamados em voz alta; reproduzidos por meio de cópias igualmente manuscritas de escritos que tendem naturalmente a gerar variantes do poema que se pretendeu produzir; sem falar da possibilidade do registro escrito de trechos dos poemas dados a público mediante a oralização. Embora detenham as técnicas de composição o poeta não detém a posse intelectual da obra, como se dá a partir da instituição do *copyright*. Embora possam dizer que as "obras" poéticas lhes pertencem, estas não lhes pertencem tal como pertenceriam se vigorasse o regime dos direitos autorais tal como o conhecemos atualmente. Desse modo, são consideradas legítimas adições e supressões por parte daqueles que, para nós hoje, não seriam, por definição, autores do poema; aquele que, por exemplo, ficava responsável pela preparação do texto a ser impresso. Tudo isso força uma

discussão em torno das noções de "autoria" e de "obra" com que deveríamos operar no estudo dessas práticas letradas (cf. HANSEN, 1996; 2008; CHARTIER, 1994).

Quando pensamos nas relações que se estabelecem entre esses vários poemas passíveis de ser classificados como épicos apesar das suas evidentes diferenças, assim como nas relações entre os distintos meios de publicação de um dado poema somos postos diante de uma importante questão: Quais os processos envolvidos na composição e circulação dessas "obras" em sua contemporaneidade? Como é possível pensar a distinção e a semelhança, a singularidade e a constância que podemos observar nesses escritos, bem como as suas variantes? A partir de quais noções específicas tais processos poderiam ser legitimamente descritos por nós que atualmente nos dedicamos ao estudo desses poemas e das práticas simbólicas que deram a eles origem? E, finalmente: Qual o papel desempenhado pela memória, em suas relações com o esquecimento, na produção e circulação de épicos nesse período?

Cremos que, mediante uma investigação acerca das noções de tradição e costume (no sentido de *contuetudo*), ambas compreendidas em seus usos anteriores ao século XIX, especificamente em suas relações com a poesia, é possível oferecer respostas plausíveis a esses questionamentos. Acreditamos que a memória e o esquecimento como sua contraparte, permearam os processos de composição e transmissão desse poema, assim como dos demais épicos lusos produzidos na segunda metade do século XVIII. Sendo possível ter acesso a manuscritos autógrafos, apógrafos e, em alguns casos, a cópias coetâneas chanceladas pelos seus autores, podemos presumir que os poemas épicos luso-brasileiros da segunda metade do século XVIII e, entre eles, o *Caramuru*, se inscrevem em distintas ordens de tradição, que por seu turno remetem a doutrinas e a práticas letradas contingentes e a modos distintos de publicação reconhecidamente legítimos na época, a circulação manuscrita e impressa de obras poéticas, além das práticas de oralidade, sendo que, em todos os casos – na publicação via manuscritos, na publicação via impresso, na divulgação oral de suas "obras" –, como já se pontuou, os poetas não gozam de direitos autorais equivalentes àqueles que desfrutamos hoje. Desse modo, para que compreendamos os meandros da composição e transmissão de poemas épicos no último quartel do século XVIII, época em que, como se disse, *Caramuru* foi escrito e publicado, se faz necessário refletir sobre os problemas que advém das condições de produção, editoração e circulação de escritos a que Santa Rita Durão, assim como os demais poetas de seu tempo, esteve sujeito. É preciso dizer também, que a compreensão desses regimes de produção e circulação de escritos poéticos no período em questão permite que

sejam questionadas e evitadas certas interpretações desse poema que se têm revelado impróprias, por serem anacrônicas e simplistas.

Nesse estudo, pretende-se, pois, estudar os fundamentos mnemônicos da poesia de caráter épico produzida, declamada e lida silenciosamente a partir de meados do século XVIII em língua portuguesa, a partir de um caso específico, o *Caramuru*, Poema Épico do Descobrimento da Bahia, escrito nos últimos anos da década de 1770 e dado a público em forma impressa por primeira vez em 1781. Tais lastros podem ser compreendidos, segundo o nosso parecer, a partir das noções de tradição e costume.

Para tanto, propõe-se, por um lado, uma espécie de arqueologia que, partindo da segunda metade do século XVI e indo até meados do século XVIII, põe em relevo a transmissão dos preceitos da poesia épica e, por outro, a transmissão do costume de composição de poemas heroicos, o que se fará mediante o estudo de algumas das principais preceptivas do período e da identificação dos vínculos entre a produção épica de fins do século XVIII e poemas anteriores, notadamente *Os Lusíadas*, considerando-se o alegado alinhamento desses poemas a uma presumida tradição épica camoniana. Assim, é possível distinguir e relacionar as noções de tradição e costume, propondo uma diferenciação entre tradição doutrinal e a prática costumeira da poesia, a *traditio* das técnicas de composição de poemas épicos que se dá pelas atualizações do uso. Num segundo momento, pretende-se abordar os problemas relacionados à materialidade dos poemas em questão, tendo em vista os processos de transmissão dos mesmos seja como manuscritos, seja como impressos. Nesse caso, temos em vista o uso filológico da noção de tradição, aquilo que se convencionou chamar de tradição textual.

À medida que discutimos todos esses tópicos, faz-se necessário questionar os usos da noção de tradição que incorrem, sob diferentes aspectos, em anacronismo e que, por conto de várias noções que vem sendo associadas à de tradição desde as perspectivas idealistas e positivistas que começam a surgir na segunda metade do século XVIII, produzem a falsa impressão de ter havido uma tradição épica, entendida como uma unidade contínua, um corpo homogêneo de doutrinas e práticas, bem como tradições textuais unitárias, conforme certos postulados filológicos dos séculos XIX e XX, dos poemas épicos de fins do século XVIII, particularmente, tendo em vista o escopo de nossa pesquisa, no que concerne ao *Caramuru*.

Antes de qualquer discussão sobre a poesia épica produzida entre os séculos XVI e XVIII, sobretudo uma que enfoque as noções de tradição e costume, é preciso que se reconheça a longa história desse gênero, que, como temos dito, se delineia desde a chamada antiguidade. Isso é especialmente verdade em se tratando dos épicos escritos no Império

Ultramarino Português em fins do século XVIII. Isso porque, nesses poemas, como esperamos evidenciar, não somente os modelos mais antigos de epopeias, mas muitos poemas modernos reconhecidos como exemplares foram claramente, e em alguns casos declaradamente, emulados. Quando os poetas lusos dos Setecentos olhavam para trás desde seu próprio tempo, eles tinham a possibilidade de inventariar uma multidão de poemas de matéria heroica que haviam sido compostos no decorrer de inúmeros séculos, desde que o gênero épico surgiu, segundo pensavam, entre os antigos gregos.

Assim, nessas considerações iniciais, se põe em relevo, de modo bastante pontual, a longuíssima trajetória da épica, principiando pelo que, entre os séculos XVI e XVIII, representou a *arqué* do gênero, os poemas homéricos. Embora não seja obviamente possível, na presente tese, realizar, a contento, um estudo extenso e minucioso sobre a história do gênero em questão, até porque nem é esse o nosso objetivo ao redigi-la, é indispensável que, nesse princípio, chamemos a atenção para a sua antiguidade. Uma investigação sobre a *traditio* e a *consuetudo* a partir de uma imitação épica empreendida na segunda metade do século XVIII, por necessidade, exige a historicização dos modelos que a viabilizaram e, portanto, o reconhecimento da longa duração do gênero. Sem essa historicização elementar não é possível refletir sobre os vínculos que, por tradição, e por costume, se estabeleceram entre os épicos luso-brasileiros setecentistas, e em especial o *Caramuru*, e os modelos que se pretendeu emular em sua fatura.

Ao longo dos séculos XVI e XVIII, a *Ilíada* e a *Odisseia* são reputados como os mais antigos modelos da poesia heroica (HANSEN, 2008; VALLE, 2004). No mundo grego, em que esse gênero de poesia gozou de imenso prestígio, a educação, a transmissão da *paideia*, em grande medida devia-se à partilha social dos poemas homéricos. Assim, os poemas atribuídos a Homero estão, por diferentes razões, intimamente associados com a educação grega arcaica, seja antes, seja depois do advento da escrita alfabética. A *Ilíada* e a *Odisseia* talvez possam ser considerados os dois mais importantes poemas que sobreviveram da civilização grega antiga, ao lado dos poemas atribuídos a Hesíodo. A epopeia, como uma das espécies de poesia, foi objeto de reflexão dos dois mais renomados pensadores gregos antigos, sendo, ao menos por um deles, avaliado como um dos dois tipos de poesia mais elevados, ao lado da tragédia.

Na *República* de Platão, por exemplo, no contexto de um debate sobre a educação dos futuros guardiões na *Polis* ideal, Sócrates inclui a epopeia como uma das particularizações possíveis da *poiesis*. Como um gênero misto, em parte narrativo, em parte mimético, a poesia épica foi, juntamente com a tragédia e a comédia, ambas plenamente miméticas, alvo da

censura socrática, que nela enxergava um instrumento de perversão dos mais jovens, seja por seu caráter, ao menos em parte, imitativo, seja pelas perspectivas impróprias, segundo o parecer de Sócrates, a partir das quais a imitação nela se dá. Para Platão/Sócrates, a imitação dos deuses, dos heróis, da vida presentes na poesia homérica seria perniciosa. Desse modo, nos livros III e X do diálogo de Platão, os poemas atribuídos a Homero, conquanto não se deixe de reconhecer, até certo ponto, seu valor, são finalmente avaliados como inconvenientes no que tange à educação apropriada àqueles a que se deveria confiar a guarda da *Polis* que Sócrates tinha em vista e, portanto, a perpetuação de sua plena liberdade. Deixando de lado esse objetivo moral do tratamento socrático-platônico da *poiesis*, observamos que, embora não tenha sido esse o seu objetivo principal, o diálogo de Platão oferece uma definição da poesia épica que, por um lado, a concebe como um modo particular de poesia, como um modo de articulação conjunta das duas possibilidades de enunciação poética, a imitação direta e a narração e, por outro, em sendo poesia, como discurso que visa a um fim, ainda que sua eficácia – considerando-se o bem supremo – seja posta em questão.

Algumas décadas depois, por volta de 334 a.C., Aristóteles – um discípulo de Platão que com o tempo se distancia das doutrinas de seu mestre – reavalia a poesia, de certo modo reabilitando-a frente à perspectiva socrático-platônica, mediante a redefinição das noções de *poiesis* e da *mímesis* expostas na *República*. Para Aristóteles, poesia é sinônimo de *mímesis*; é um tipo de imitação. O Estagirita opera o que poderíamos chamar de um deslocamento das noções socrático-platônicas a fim de evidenciar, por um lado, que toda espécie de poesia é, em última instância, um tipo de imitação e, por outro, que, assim sendo, a *poiesis*, compreendida como *mímesis*, precisa ser devidamente compreendida de um ponto de vista empírico, que permitisse chegar a uma taxionomia o mais exata possível daquilo que até então não contava com uma designação conveniente. Desse modo, não somente a poesia composta, em seu todo ou em parte, de diálogos é mimética, mas também a poesia que é puramente narrativa, o que, por conseguinte, – juntamente com a inserção da poesia em si como um tópico digno da investigação de um filósofo, e, portanto, como algo que pertence, digamos, positivamente, ao domínio da verdadeira *episteme* – torna possível uma reconsideração, entre outras coisas, de sua natureza, propriedades, origem, espécies e função, bem como a séria consideração dos procedimentos de composição que devem nortear o poeta que pretende compor um poema que se pretenda perfeito de acordo com o *paradeigma* de poetas como Homero, Sófocles e Aristófanes. Ainda que tenha como foco a tragédia, em sua *Poética*, Aristóteles fala bastante da epopeia, oferecendo uma delimitação em muitos aspectos precisa do que ele compreendia por *epos* no que tange aos meios, modos e objetos de imitação por ele

estabelecidos em sua exposição dos aspectos que diferenciam as espécies de *poiesis*. A epopeia é definida como um gênero elevado de poesia, cujo objeto de imitação são ações de homens superiores, homens melhores do que geralmente costumamos ser, assim como ocorre na tragédia. Em sua feitura, o poeta épico, ao imitar, opera unicamente por meio da palavra e a partir de dois modos de articulação do discurso: se, por um lado, ao compor um poema épico, o poeta narra feitos, o que justifica o próprio nome dado ao gênero, epopeia, palavra que, como sabemos, deriva de *epos* (HANSEN, 2008, p. 26), por outro, ele finge ser outro ao imitar, sem recorrer à narração, mediante diálogos, de modo que pareça que os personagens (caracteres agentes) agem e falam por si mesmos. Dramatizando, como na tragédia e na comédia, o poeta emula de tal modo a ação dos homens que produz um simulacro que contrafaz, no arremedo, a própria natureza, conforme compreenderão muitos de seus leitores nos séculos XVI, XVII e XVIII (MUHANA, 1997; HANSEN, 2008). Para Hansen (2008, p. 26), na *Poética* de Aristóteles, "é feita a primeira exposição doutrinária sobre o gênero épico". De fato, é na *Poética*, diferentemente do que ocorre nos diálogos atribuídos a Platão (notadamente no *Leis*, no *Íon* e no já referido *República*), que encontramos uma teorização propriamente dita acerca da poesia.

No mundo romano, a epopeia não deixa de ter relevância. Além das traduções que se fizeram dos poemas homéricos, poemas de matéria heroica foram escritos seguindo-se o modelo dos poemas gregos, atendendo-se às demandas das novas circunstâncias de produção, é o caso, por exemplo, da *Eneida*, de Virgílio, mas não podemos nos esquecer dos poemas que antecederam o principal épico do tempo de Augusto e aqueles que foram escritos tendo como referencial o seu modelo. No século I, é possível observar processos de variação pelo qual a designação "poema épico" passa a designar diferentes tipos de poemas. A *Eneida* passará à posteridade como um dos modelos mais importantes, em alguns casos o maior de todos eles, acima, inclusive dos poemas homéricos[3].

Ainda tendo como parâmetro os gregos, sobretudo Aristóteles, é redefinida entre os romanos, dando origem desse modo, a um novo paradigma em que o caráter normativo da definição vem para um primeiro plano. Assim, importava menos inquirir filosoficamente sobre o que vem a ser a poesia, do que explicitar as diretrizes doutrinárias que, se devidamente observadas, conduziriam ao poema excelente. Por uma acentuada valorização das noções de decoro e verossimilhança, a definição da poesia e, consequentemente, a do gênero épico, se torna eminentemente normativa, visando ao ideal da perfeição poética que,

[3] Lembremos que, além da *Eneida*, e dos poemas atribuídos a Homero, outros poemas heroicos gregos e romanos são lembrados na preceptiva poética dos séculos XVI, XVII e XVIII como modelos épicos.

sem sombras de dúvida, já pode ser depreendido da *Poética*. No mundo romano, Horácio é aquele que, em sua *Epístola ad Pisones*, estabelecerá em linhas gerais quais as regras a serem seguidas na composição de um poema heroico que possa ser tido como perfeito e qual a sua principal finalidade.

Em fins do século XVIII, a "morte" do gênero épico estava bem encaminhada. Destino que a epopeia, em seus moldes antigos, encontraria já no século XVIII (HANSEN, 2005, p. 176). Seu desaparecimento se processava, portanto, exatamente quando Santa Rita Durão se aventurou naquela que então se julgava a mais árdua – e comumente fadada ao fracasso – das empresas poéticas. Assim, o *Caramuru* é, sem sombra de dúvidas, um dos últimos suspiros da épica antiga em sua existência efetiva, antes do seu desaparecimento como gênero poético regrado perpetuado pelo costume.

A epopeia, em suas estruturas antigas, não tem lugar no universo literário de hoje, tampouco razão para existir no mundo moderno, como um gênero de poesia efetivamente praticado. Como afirma Hansen, a epopeia teve uma duração histórica específica, que encontrou o seu limite.

> Enquanto duraram as instituições do mundo antigo, a epopeia narrou a ação heroica de tipos ilustres, fundamentando-a em princípios absolutos, força guerreira, soberania jurídico-religiosa, virtude fecunda (HANSEN, 2008, p. 17).

Deixou de existir, pois, paulatinamente, perdeu o seu lugar na sociedade ocidental, uma vez que os valores que lhe garantiam existência institucional deixaram de fazer sentido. Ou nas palavras do mesmo Hansen:

> Desde a segunda metade do século XVIII, a universalização do princípio da livre-concorrência burguesa que impôs a mais-valia objetiva a todos e contra todos foi mortal também para ela, pois o heroísmo é improvável e inverossímil quando o dinheiro é o equivalente universal de todos os valores. Desde então, apesar de algumas tentativas românticas de revivê-la nos séculos XIX e XX, é um gênero morto (HANSEN, 2008, p. 17-18).

Por estar extremamente arraigada às estruturas que se sustentaram até o século XVIII, a epopeia perdeu sua razão de ser à medida que esse mundo antigo foi desmoronando. Assim, como sucedeu com a tragédia antiga, ou com o teatro elizabetano, a epopeia sofreu extinção, pois o mundo em que ela tinha sentido pleno sucumbiu na História, passando a ser um objeto de apreciação histórica.

As antigas estruturas da sociedade portuguesa estavam prestes a ruir completamente ante os solavancos que prenunciavam o "terremoto" que implodiria as últimas bases que sustentavam as instituições, práticas e doutrinas (filosóficas, políticas, morais, teológicas, poéticas etc.) do Antigo Regime ibérico que, ainda nessa altura, persistiam com a Monarquia Portuguesa, mesmo depois da ilustração católica do Marquês de Pombal, deixando sob os escombros as expectativas de posteridade e as ilusões de perpetuidade que se podia nutrir até então.

Com o fim do século XVIII, ruiria também o antigo sistema retórico-poético de matrizes greco-romanas, principalmente pautado nas apropriações de Aristóteles e Horácio e dos retores romanos, do qual sobreviveriam apenas resíduos, presentes em alguns manuais didáticos, produzidos ao longo do século XIX, que se concentravam, quase que exclusivamente, no tratamento dos tropos. Portanto, a "máquina retórica" que percebemos ser posta em movimento na invenção, disposição e elocução do *Poema Épico do Descobrimento da Bahia* estava prestes a cair em desuso. As técnicas mnemônicas de incorporação e recuperação de saberes de que se valeram os letrados dos séculos XVI, XVII e XVIII, as quais estavam na base dos procedimentos retóricos de composição dos diferentes discursos, também deixavam de ser empregadas.

Ao longo do século XVIII, ainda vigoraram "ilusões de eternidade", como diria Nora (1981, p. 13). A confiança no poder de perpetuação da memória que tem a escrita, pela sua própria capacidade de ser perene e de perenizar, bem como as estruturas sociais que tornavam tal perenidade absolutamente necessária e possível, ainda não haviam se diluído, até deixarem de existir no século XIX. A história ainda ensinava à vida, fornecendo-lhe condutas, ações e ideias exemplares, como discurso colocado "a serviço do necessário encorajamento as carreiras militares, jurídicas, fiscais etc." (VALLE; SANTOS, 2008, p. 24). Como propõe Koselleck (2006, p. 41-60), o *topos* expresso pela fórmula *hisroria magistra vitae* também tem o seu limite temporal no final do século XVIII. Daí em diante ele perde sua expressividade ante os novos modos de se conceber a natureza e o papel social da história, e a própria concepção de tempo (HANSEN, 2006, 2008), que passa a ser encarada como uma disciplina e não mais como uma *tekhné*. Se a história deixa de ser a mestra da vida, como acreditavam os antigos, a crença na perenidade, tal qual a concebiam os homens de letras dos séculos XVI, XVII e XVIII, do mesmo modo perdia sua validade, encontrando logo o seu fim. Se a história como discurso não é mais concebida como fonte de exemplos a serem emulados pelos vivos, a busca pela memória duradoura perde importância, na medida em que se arrefece o interesse em buscar no passado a exemplaridade para os assuntos presentes. Se o

tempo, a história como devir, deixa de ser concebida como contínuo providencial em que presente e passado se sobrepõem, os fundamentos mnemônico e metafísico da epopeia esboroam.

Quando o *Caramuru* foi escrito, como a história, a poesia ainda pretendia garantir memória perene, e do mesmo modo instruir, iluminar, pelos exemplos "legados" pelos mortos, o caminho dos vivos. Era poesia que, como diz Valle (2003, p. 106) "se realizava pela construção da posteridade", sem se dar conta que essa posteridade poderia não atingir o fim que dela se esperava. Com o poder de memória que lhes era característico, por atribuição, as belas letras, assim como as belas artes, tinham a "alta finalidade de garantir a perpetuação do corpo político no tempo, produzindo a impressão (obviamente produzida para tal) de um continuo temporal", de "um *mesmo"*, nas palavras de Valle, "que entre os séculos XIV e XVIII, se atualiza e se adapta ao particular histórico, produzindo o efeito de imutabilidade que reside, sobretudo, na reposição e encenação das *mesmas* categorias teológicas, políticas, retóricas, poéticas". Como orienta Cândido Lusitano acerca da épica em sua *Arte Poética*: "Os Poemas heroicos accendem os Capitães, e guerreiros ao amor da gloria, e das emprezas illustres, com o exemplo dos heroes, e homens famosos". Palavras estas que pretendem demonstrar o fim proveitoso da poesia, que, contudo, não deve servir somente ao útil, pois, enquanto "arte imitadora", "tem por fim o deleitar" (FREIRE, 1759, p. 27), sendo, como no preceito horaciano, ao mesmo tempo útil e deleitável. A *imitatio antiquorum* ou *imitatio vetorum* (a imitação dos antigos), portanto, persistia como um preceito válido não somente no âmbito das letras (VALLE, 2004, p. 54).

Como vemos, para Freire, o passado ainda era compreendido "como tempo único, sendo avaliado segundo critérios do presente e em função de uma ideia de civilização polida e ilustrada". O que se confirma nas seguintes palavras de Luis Antonio Verney (1950, p. 235):

> Homero é grande, é natural, tem pensamentos elevadíssimos, e excede nisto a Virgílio; contudo, este, que escreveu depois, ainda que tenha menos natureza mostra mais arte que Homero, pois soube evitar um defeito que freqüentemente se acha em Homero, que é amontoar supérfluos epítetos, e às vezes insulsos, como também as digressões e colóquios insípidos, sem necessidade alguma.

Como se pode observar, para Verney, "o fato de Virgílio ter escrito *depois* lhe dava a possibilidade de corrigir Homero *segundo melhor gosto*, dando à *natureza* melhor *arte*" (VALLE, 2003, p. 109). Ele os aproxima de tal modo, os põe lado a lado de tal modo que os

poetas antigos parecem ser ambos letrados dos Setecentos. Isso se dá porque não pertence a esse tempo "o relativismo histórico que hoje nos impede de comparar qualitativamente Homero e Virgílio" (VALLE, 2003, p. 109).

A epopeia não pôde perpetuar-se, como prática letrada, ante a ruína de todas as estruturas que a sustentavam, e das quais era partícipe (cf. VALLE, 2003, p. 106). É, portanto, um gênero "terminado", que, na atualidade, somente pode ser tratado, como o diz Hansen, "arqueologicamente", por meio da reconstituição parcial dos "preceitos da sua doutrina vigentes no presente da invenção dos poemas" (HANSEN, 2008, p. 18).

2 A POESIA LUSO-BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII E A TRADIÇÃO

Como já assinalamos em nossa introdução, desde a sua primeira recepção crítica e historiográfica, que principia no início do século XIX, a noção de tradição vem sendo usualmente empregada pelos comentaristas do *Caramuru*, ora na descrição de seus atributos poéticos, ora na avaliação de suas relações com outras obras, sobretudo *Os Lusíadas* e as fontes históricas que fundamentam seu argumento, ora na afirmação de um *status* particular que ocuparia em algum tipo de cânone literário e/ou linhagem poética, tradição nacional, tradição épica portuguesa, tradição épica camoniana etc. Se não podemos afirmar que essa noção esteja presente em todos os discursos românticos e pós-românticos (positivistas, modernistas, estruturalistas, pós-estruturalistas etc.) que tratam do poema de Santa Rita Durão, ou mesmo que tenha sempre recebido extremo destaque em todos aqueles textos de sua fortuna crítica em que comparece, podemos, sem grandes dificuldades, demonstrar – exatamente o que pretendemos fazer no tópico inicial deste primeiro capítulo –, que, em muitos casos, a referida noção se mostrou decisiva nas diferentes abordagens do poema. Por vezes, na recepção crítica do *Caramuru*, a noção de tradição tem, inclusive, desempenhado um evidente protagonismo. Entretanto, de um modo geral, mesmo quando a noção de tradição não está num primeiro plano, ou sequer textualmente declarada, a maior parte das abordagens do poema pressupõe que o épico existe e/ou existiu como parte integrante de algum tipo de tradição, especialmente a chamada "tradição literária brasileira". Consideremos, pois, alguns exemplos de como tais vínculos entre o *Caramuru* e algum tipo de tradição se estabelecem ao longo do tempo, bem como alguns dos pressupostos que orientaram o estabelecimento dessas relações.

2.1 O CARAMURU E A TRADIÇÃO NA CRÍTICA E DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA

Num dos primeiros textos que tratam do *Caramuru* como um poema que pertenceria à literatura brasileira, o *Résumé de l'Histoire Littérarie du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, de Denis, publicado em Paris no ano de 1826, já nos deparamos com um ponto de partida para a exposição do presente tópico. Segundo Denis (1826, p. 534),

> Le premier poème épique composé au Brésil, et jouissant de quelque renommée, a été inspire par l'événement de plu poétique qui suivit la découverte de ce beau pays. *Caramourou*, dans lequel on rappelle les aventures d'un jeune Européen que le sort jette sur ces rivages, presente l'heureuse peinture du génie ardente et aventureux des Portugais de cette époque, mis en opposition avec la simplicité sauvage d'un peuple dans l'enfance. On sent tout ce que pouvait produire un sujet aussi hereux dans un pays où des souvenirs poétiques sont encore récens et exercent une forte influence sur les espirits.

Na tradução de César (1978)[4], a expressão "souvenirs poétiques" é traduzida por "tradições poéticas", o que se justifica completamente quando pensamos, no conceito romântico de literatura nacional defendido pelo autor, que, ao longo do texto de Denis, aparece em conexão com com a ideia de tradição autóctone, e, portanto, com a noção de memória, de patrimônio nacional. Podemos dizer, portanto, que, na exposição de Denis sobre a história da literatura do Brasil, história esta que, no seu parecer, remontaria aos tempos da colônia, o *Caramuru* é lido como um dos poemas que dão início a uma tradição literária brasileira. Denis enfatiza a juvenilidade das memórias literárias do Brasil. Embora tenras, para ele, tais memórias exerceriam "larga influência sobre os espíritos". Desde essa leitura romântica do poema de Santa Rita Durão, este tem sido recorrentemente identificado de algum modo com a noção de tradição.

Para os românticos, o que será reiterado nas histórias literárias do século XX, não somente o *Caramuru* faria parte de uma tradição, mas seria o resultado da apropriação de tradições, sobretudo, por razões óbvias, a tradição sobre Diogo Álvares Caramuru e Paraguaçu, tradição esta que remontaria a um fato histórico ocorrido no século XVI que, com o passar do tempo, teria ganhado contornos míticos. Wolf (1978, p. 158), por exemplo, não deixa de observar que a tradição não repõe fielmente o fato histórico. Para ele, na verdade, ela o teria embelezado. Segundo o seu juízo, no fim das contas, Durão não enriquecera a tradição sobre Diogo Álvares "com qualquer achado particular, e também não a modificou de modo original" (WOLF, 1978, p. 159).

[4] Em sua tradução lemos: "O primeiro poema épico escrito no Brasil, detentor de algum renome, inspirou-se no mais poético episódio que se seguiu ao descobrimento desse formoso país. O *Caramuru*, no qual se recordam as aventuras de um europeu jovem, lançado pelo destino àquelas praias, apresenta excelente pintura do espírito inflamado e aventuroso dos portugueses daquela época, em oposição à **simplicidade** selvagem de um povo ainda na infância. Sente-se tudo o que deveria produzir um **assunto** magnífico como este, num país onde as tradições poéticas, tenras ainda, exercem larga influência sobre os espíritos" (DENIS, 1978, p. 47).

Machado de Assis, em seu famoso ensaio sobre o "instinto de nacionalidade", postula uma cadeia de transmissão do legado literário brasileiro que remontaria até o *Caramuru* e *O Uraguai*:

> Quem examina a atual literatura brasileira reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade. Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro. As tradições de Gonçalves Dias, Porto Alegre e Magalhães são assim continuadas pela geração já feita e pela que ainda agora madruga, como aqueles continuaram as de José Basílio da Gama e Santa Rita Durão (ASSIS, 1959, p. 28).

Desse modo, tanto *Caramuru* quanto *O Uraguai* representariam tradições literárias que, tendo sido perpetuadas pelos primeiros românticos, chegaram à geração de Machado de Assis. Para Machado, essa transmissão imprimiu na literatura de seu tempo um traço característico: "certo instinto de nacionalidade" que, no seu entender, assinalaria não somente a sua "vitalidade" no presente, como a promessa de uma posteridade.

Aquele lugar comum concernente à novidade das tradições brasileiras explorado por Denis reaparecerá quase na última década do século XX, em um dos livros mais emblemáticos da historiografia literária brasileira novecentista, o *Capítulos de Literatura Colonial*[5], num ensaio dedicado à obra de Durão, intitulado "O Mito Americano". Nele, segundo Holanda (2000):

> É certamente lícito objetar que, se a retrospecção perdera algum terreno no Velho Mundo, ainda menos adequada deveria parecer, à primeira vista, em terras sem pesadas tradições e entre homens sem passado remoto. Mas sabemos igualmente como a ardente exaltação do passado, a fabricação de mitos e tradições veneráveis constituiu sempre expediente compensatório favorito para aqueles que não se podem gabar de longas e ilustres tradições. E além disso é compreensível que onde essas tradições são mais escassas, a fantasia literária ganha liberdade para recriá-las a seu jeito. Por tudo isso, as razões que tornariam o estilo épico anacrônico para um autor europeu não prevaleceria com o mesmo vigor no hemisfério ocidental.

A acunha de "passadista" que Candido (2000) dá a Santa Rita Durão no *Formação da Literatura Brasileira* busca enfatizar o caráter convervador do poeta e o alinhamento ideológico de seu poema maior com uma atitude reacionária em relação ao pombalismo. Comprometido com os antigos valores morais e culturais de Portugal, identificados, no século

[5] O texto publicado em 1991 foi editado por Candido.

XVIII português, com a figura, para muitos, odiosa, do jesuíta, um dos principais objetos do louvor no do *Caramuru*, o poeta agostiniano seria o típico agente da Viradeira, do reacionarismo mariano e antipombalino (cf. AMORA, 1974, p. 64), acerca do que explanamos com mais vagar adiante. Não que o *Caramuru* e seu poeta não possam ser até certo ponto caracterizados desse modo. Para Candido (2000, p. 169), o *Caramuru* se enquadra, como um exemplo que, no entanto, destoaria do que comumente ocorre nesses casos, entre os "fenômenos de sobrevivência e retrocesso" que geralmente ocorrem num dado período literário. O épico de Durão estaria, portanto, pelo menos até certo ponto[6], na contramão das tendências culturais, políticas e artísticas de seu tempo. Para Candido, que acabara de se referir aos casos de Cláudio Manuel da Costa, Gonzaga e Silva Alvarenga a fim de ilustrar a presença de elementos de tensão entre o antigo e o moderno na poesia dita árcade[7], Durão, conquanto pertencesse "à geração de Cláudio, é na de Gonzaga, que escreve e publica o seu *Caramuru*, num estilo neocamoneano em que resquícios cultistas se misturam a traços da cosmovisão do seu tempo". No parecer de Candido, que compreende o tempo de um ponto de vista evolutivo-progressista, "as tentativas épicas foram a debilidade e o anacronismo mais flagrante do século XVIII, não obstante tão aferrado ao senso das proporções e culto das formas naturais"[8]. Apesar das flagrantes mudanças que ocorrem no século de Voltaire, como dizem, segundo Cândido (2000, p. 169): "Na literatura portuguesa, ou luso-brasileira, menos penetrada do espírito do século e cuja reforma [...] se prende muito ao quinhentismo, a tradição encontra condições favoráveis à sobrevivência"[9]. Durão, no entender de Candido, representaria "nesta ordem de considerações um caso interessante, de tradição inserida em ideias modernas e ideias modernas vincadas pela tradição" (CANDIDO,

[6] Nas "correntes dominantes" de um período histórico, segundo Candido, ocorreriam "normalmente tenções internas devidas à presença de normas e conceitos superados, mistura de gerações, coexistência da fase final de uma etapa com o início de outra" (CANDIDO, 2000, p. 169).

[7] Segundo Candido (2000, p. 169), "vemos um Cláudio cheio de cultismo ombrear Gonzaga, muito mais senhor da aspirada naturalidade; na própria obra deste, as anacreônticas são matizadas de um amaneiramento rococó, laivo de transformação barroca visível ainda nos rondós de Silva Alvarenga".

[8] Como segue dizendo: "Fraqueza a que não escapou o próprio Voltaire (muito ao contrário!) e alastrou o século de uma produção abundante e medíocre. O racionalismo e o movimento geral do pensamento e da sensibilidade moderna alteram de modo profundo a visão do homem. Onde antes se via o transcendente, passou-se a ver apenas o excepcional; onde se ampliava reduziu-se; o miraculoso, componente necessário do gênero épico, desapareceu lentamente; o herói assumiu feição diversa da que lhe dera a tradição clássica ou a lenda medieval, perdendo amplitude para ganhar diversidade que o aproximava do quotidiano. Passando lenta mas decididamente da *visão* para a *análise*, a criação artística ia emudecendo a 'tuba canora e belicosa' em favor do romance e da lírica. No século XVIII já predomina (se não quanto à quantidade, quanto ao significado) a análise novelística e a pesquisa poética da vida *diária*: século de Fielding, de Prevost, de Garção e de Bocage, onde os roncos atrasados da musa heroica só produziram ecos mortiços ou, então, que inflectiam para se ajustar ao tempo, como foi o caso do *Uraguai*" (CANDIDO, 2000, p. 169).

[9] Ainda assim, como segue, explicando, "não se compara à abundância da épica pós-camoneana no século XVII, com a do XVIII, já marcada além disso por traços novos" (CANDIDO, 2000, p. 169).

2000, p. 169-170). Como um dos "roncos atrasados da musa heroica" que, no século XVIII, tentaram retomar os modelos "clássicos" da epopeia, o *Caramuru* se revelaria, ao menos em parte, a parte mais significativa, como um poema descompassado com o espírito dos novos tempos. Desse modo, Durão seria um ponto fora da curva em tempos ilustrados:

> Dentre os que vieram a formar com ele, para a posteridade, a chamada Escola Mineira, é o mais isolado. Leu com certeza as obras de Cláudio e Basílio, e poderia ter-se avistado com este; mas não conviveu com escritores nem andou nas rodas literárias. Como poeta, deveria ter notícia da Arcádia Lusitana; não conhecemos dele, todavia, qualquer preocupação teórica que permita relacioná-lo ao movimento, bem se nota em seus versos influência estilística dos árcades. O fato de não ser cultista é, provavelmente, devido à impregnação direta dos quinhentistas e a um senso de objetividade que encontramos nos documentos em prosa dele conhecidos. As influências gerais da época, agindo sobre seu espírito, aproximaram-no virtualmente dos contemporâneos; daí nos parecer hoje não um arcaizante puro e simples, mas um homem do seu tempo enquadrado na tradição épica (CANDIDO, 2000, p. 170).

Mais adiante, Candido reitera, já descrevendo a composição do *Poema épico do descobrimento da Bahia*, o vínculo que Durão, em sua atividade poética, manteria com a "tradição épica"[10]:

> O *Caramuru* tem os elementos tradicionais do gênero: duros trabalhos de um herói, contacto de gentes diversas, visão de uma seqüência histórica. É de duvidar-se que Durão haja lido o pontífice da epopéia em seu tempo, Voltaire, que influiu em Basílio e Cláudio: não conheceria Milton, que leu em francês, cantou numa ode e seguiu em certo passo do *Vila Rica*. A sua linha é camoniana e o intuito foi "compor uma brasilíada", (Varnhagen), servindo de pretexto o caso de Diogo Álvares, cujo relato fora sistematizado em 1761 por Jaboatão no *Novo Orbe Seráfico*, mas vinha sendo feito havia mais de um século pelos cronistas (CANDIDO, 2000, p. 170).

Em outro escrito, este inteiramente dedicado ao poema de Durão, mais propriamente a sua recepção por parte dos românticos, há uma clara identificação do *Caramuru* com pelo menos duas tradições: aquela tradição – conforme Candido (2011, p. 182) simultaneamente história e linhagística – a que Wolf se refere, aquela que propiciou, mediante a apropriação

[10] Holanda (2000), também aponta para essa adoção de elementos considerados tradicionais da epopeia na composição do *Caramuru*, na comparação que faz entre o épico de Basílio da Gama e o de Durão: "Em contraste com o *Caramuru*, construído, todo ele, segundo os esquemas tradicionais, seu poema [*O Uraguai*] escapa inteiramente aos moldes camonianos" (HOLANDA, 2000, p. 133). Entretanto, como pontua alhures, "apesar de todo o seu classicismo ou quinhentismo deliberado, Durão não se mostra de todo infiel ao seu século" (HOLANDA, 2000, p. 110).

que Durão fez de várias fontes historiográficas, sobretudo as que foram produzidas na Academia dos Renascidos (CANDIDO, 2011, p. 180), o argumento do poema e a tradição épica, cujos elementos "barrocos" Candido acusa na *Formação da Literatura Brasileira*. Para Candido, sem sombra de dúvidas, o poema de Santa Rita Durão "se enquadra na tradição da épica literária" (CANDIDO, 2011, p. 183), antes mesmo de vir a pertencer à tradição literária nacional de que passaria, finalmente, a fazer parte pelo esforço dos primeiros românticos brasileiros[11].

Sabemos que, para Candido, no *Formação da Literatura Brasileira*, o final do século XVIII representa o ponto de partida da constituição do cânone nacional. Desse modo, o *Caramuru* não somente faria parte da tradição literária brasileira que, como veremos, do ponto de vista de Candido, somente tem início nas últimas décadas do período colonial, quando as condições sócio-históricas que em tese viabilizariam a emergência de um sistema literário nacional autônomo teriam já se configurado no Brasil. O poema de Santa Rita Durão seria um dos primeiros textos coloniais que prenunciariam a autonomia literária da nação que, em poucas décadas passaria a ser independente de Portugal, e que serviria, no século XIX, pela apropriação romântica de que foi objeto, ao propósito de tornar evidente a realidade de uma literatura verdadeiramente brasileira, a cuja consciência então se chegava. Antes disso, conforme o modelo de interpretação de Candido, "não havia tradição orgânica própria, nem densidade espiritual no meio" que permitisse a formação de um cânone literário autônomo (cf. CANDIDO, 2011, p. 177-178).

Num livro intitulado *A Formação Épica da Literatura Brasileira* (1987), essa afirmação do caráter épico do poema de Durão e sua relação com os modelos épicos do século XVI, é novamente enfatizada por um membro de sua recepção crítica. Para Silva (1987, p. 35),

[11] Embora proponha uma leitura que, no nosso entender, é significativamente mais arguta e historicamente verossímil do *Caramuru* e de sua recepção romântica quando comparada a outras anteriores e posteriores à sua, não podemos deixar de apontar alguns pontos passíveis de crítica na abordagem de Candido. Tal caracterização, porém, não deveria apagar o fato de que o poema claramente se alinha com muitas das ideias ilustradas que circularam na segunda metade do século XVIII, do que não se esquece Candido, como pudemos notar. A alcunha de "o passadista" pode, portanto, ser enganosa se mal compreendida. De qualquer modo, o que nos interessa por ora é a identificação de Durão e de seu épico com uma atitude favorável à tradição. Há de se destacar o endosso que Candido parece conceder ao ponto de vista equivocado de Vanhagen, que vê, no que foi seguido por muitos outros, mesmo após o período romântico, no épico de Durão uma espécie de *brasileida*, quando, como é bastante evidente pela leitura do *Caramuru*, o poeta jamais teve intenções nacionalistas – no sentido romântico da ideia de Nação –, muito menos no que se refere ao Brasil, etc. Deixa de criticar de modo mais incisivo a inserção, por parte de uma posteridade romântica, do poeta Santa Rita Durão na "chamada Escola Mineira" (cf. WOLF, 1978, p. 153; ROMERO, 2001, p. 107), é outro ponto em que a abordagem de Candido precisa ser objeto de crítica.

> *Caramuru* é epopeia autêntica, chega mesmo a superar as extrapolações da matéria épica que ameaçam a qualificação épica do herói. Teoricamente identificado com o modelo épico renascentista, traz todavia, devido a nova concepção literária, inovações particulares que integram a epopeia à expressão literária do século XVIII. Embora alienando a brasilidade pela adoção da ótica cultural do colonizador, consequência da opção pela ideologia do civilizado, alinha-se, ao lado de *O Uraguai*, na etapa inicial do percurso épico brasileiro, contribuindo para a afirmação da tradição épica.

Vinte anos depois, em *História da Epopeia Brasileira*, o mesmo Silva, agora em parceria com Ramalho (2007), reitera a tradicionalidade da estrutura poética de *Caramuru* que, segundo eles, "explicita a intenção épica na forma tradicional, com proposição, invocação, dedicatória, narração e epílogo" (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 82), o que o aproxima de *Os Lusíadas*. Como teremos a oportunidade de discutir já no próximo tópico do presente capítulo, desde o século XIX, é lugar-comum entre os comentaristas do poema sua identificação com a épica camoniana. Desde cedo, para o "bem" e para o "mal", o *Caramuru* foi lido como "um dos muitos poemas saídos da fonte camoniana" (VERÍSSIMO, 1998, p. 155-156).

Biron (1998), em sua tese de doutoramento, foi quem, na recepção crítica do *Caramuru*, mais enfatizou as relações do poema com a tradição que, no épico de Santa Rita Durão, compareceria numa tensão com a renovação poética levada a cabo pelo poeta. O próprio título de seu trabalho, *Tradição e Renovação no Poema Épico Caramuru*, o indicia. Na verdade, desde sua dissertação de mestrado, Biron (1988) enfatiza essa tensão entre tradição e inovação no *Caramuru*, como podemos observar na seguinte declaração: "o momento de transição traz perdas e ganhos, pois o abandono de uma tradição não se faz num abrir e fechar de olhos. E o poeta deixa isso bem claro, ao dizer que canta o antigo Portugal renascido no Brasil" (BIRON, 1988, p. 9). Entre as conclusões a que chega em sua tese, Biron defende o ponto de vista de que:

> O *Caramuru* passa à posteridade, porque o poeta não se contentou apenas com a repetição, com a cópia do modelo camoniano. Durão inaugura um tipo de renovação que, sem romper com o passado literário, procura atualizá-lo numa mensagem poética restaurada. O poeta cria obedecendo às regras gramaticais, da retórica, da ideologia, enfim, de toda uma bagagem cultural da tradição. Não obstante, a obediência às regras não significa que o autor não tenha liberdade de modificar ou mesmo ampliar o seu enfoque dentro do processo criativo (BIRON, 1998, p. 115).

No seu entender, Santa Rita Durão, como um poeta do final do século XVIII, teria sido um neoclássico, o que o leva a recuperar modelos poéticos do classicismo renascentista, notadamente o da epopeia quinhentista. Tal opção, porém, não teria inviabilizado, segundo pensa Biron, que Santa Rita Durão alcançasse até certo ponto uma efetiva renovação da linguagem poética no seu poema maior, afirmação esta que repõe o que fora afirmado, por exemplo, por Silva. Ainda segundo Biron (1998, p. 116),

> O poema épico *Caramuru* se alinha na tradição renascentista retomada no século XVIII pelo neoclassicismo. E embora teoricamente identificado com o modelo épico renascentista, traz, devido à nova concepção literária, a tradição e a renovação. Esta renovação já aponta para o pré-romantismo brasileiro, que pode ser resumido em duas palavras: nativismo e indianismo. De fato, o profundo sentimento nativista e a figura do indígena são dois elementos novos nesta obra.

Como vemos, não somente a autora postula um vínculo de Santa Rita Durão com uma suposta tradição neoclássica e, por extensão, a uma presumida tradição clássica, como também identifica o *Caramuru* com o chamado pré-romantismo, cujas as duas características fundamentais estariam presentes no poema com uma de suas muitas inovações. Conquanto reponha a tradição, para Biron, o poeta teria ido muito além de uma mera repetição de modelos[12].

Embora, tenha, com o passar do tempo, reavaliado muitas das hipóteses que levantara em seus trabalhos de pós-graduação, Biron não deixa de recorrer à noção de tradição em seus escritos posteriores sobre o *Poema Épico do Descobrimento da Bahia*. Ao tratar, num texto publicado dez anos após a sua tese, da aplicação dos preceitos do gênero épico na feitura do poema, declara:

> Não somente na métrica e na rima, frei Santa Rita Durão soube aplicar os preceitos que regulam o estilo épico, apreendido como o mais elevando para cantar os feitos do herói ou fundador [...]. Tais obras – os poemas épicos – constituíam representações metafóricas sob a forma de descrições e narrações que, imitando a natureza, tornavam-se verossímeis [...] Como se sabe, a narração épica procura glorificar u passado histórico, em que a tradição nacional quase sempre se mostra uma fonte fidedigna. O mundo

[12] Alguns anos depois, tratando da questão da "repetição" no *Caramuru*, da retomada do modelo camoniano em sua composição, afirma Cunha (2006, p. 81): "A repetição de *Os Lusíadas* e a profunda aderência ao imaginário imperial, no entanto, não são, ou pelo menos não deveriam ser, estímulos ao silêncio defensivo ou à condenação sumária. Melhor seria, lendo-o como descendente, aprender a 'deslê-lo', no sentido proposto por Harold Bloom, em *A angústia da influência*, para que se produza uma 'crítica antitética, uma sequência de desvios acompanhando os atos singulares de má compreensão criativa". Que se pese o anacronismo da leitura do *Caramuru* à luz da desleitura bloomiana e desconstrucionista proposta pela autora.

> épico geralmente trata do passado nacional e heroico. Enfim, é um mundo de tempos gloriosos na história nacional (BIRON, 2008, p. 343-344).

Na primeira década do século XXI, revisitando, por vezes de uma perspectiva crítica, alguns textos da fortuna do *Caramuru* (notadamente Veríssimo, Candido e Bosi), destacando as diferentes articulações que aproximam o poema de Santa Rita Durão de *Os Lusíadas*, do indianismo romântico de Gonçalves Dias e Alencar e do projeto modernista de um Oswald de Andrade, Cunha (2006, p. 73) qualifica o *Poema Épico do Descobrimento da Bahia* como um dos membros de uma presumida "tradição dos textos coloniais", que remontaria aos escritos dos primeiros padres jesuítas – ela menciona Anchieta – que, no século XVI, abordaram assuntos referentes às terras recém-descobertas. No entender da autora o *Caramuru* representaria uma espécie de limite histórico dessa tradição.

Cunha, apesar de reconhecer o caráter luso do *Caramuru*, "enquanto epopeia do colonizador" (CUNHA, 2006, p. 69), ainda assim, o insere numa "tradição literária brasileira" (CUNHA, 2006, p. 78). Para a autora, no poema de Santa Rita Durão, a antropofagia, que do seu ponto de vista declaradamente orientado pelo discurso desconstrucionista de um Deleuze e um Derrida, seria uma "diferença a ser apagada", mas não apenas isso, pois seria também "a possibilidade do diálogo modernista com a tradição da literatura e da cultura do país" (CUNHA, 2006, p. 78), diálogo que se estabeleceria com o ideário modernista de Oswald de Andrade, para quem, segundo ela, a antropofagia seria "a diferença a ser ressaltada, reassimilada e afirmada, com o valor não de traço de origem, e sim de emergência de uma regra de dominação a ser invertida" (CUNHA, 2006, p. 78).

Em sua tese de doutoramento sobre os usos argumentativos das notas do *Caramuru*, Gama (2004) também recorre à noção de tradição para descrição e análise do poema de Santa Rita Durão. Vale destacar ainda o estudo que Gama faz do *topos* da autoridade da tradição que é atualizado no poema, especialmente em suas notas. Portanto, a noção de tradição aparece com diferentes sentidos no trabalho de Gama.

É, portanto, inserido em uma ou outra tradição – notadamente uma tradição literária brasileira, no cânone nacional, e/ou em uma tradição literária clássica, uma tradição épica e uma tradição camoniana, uma tradição letrada – que o *Caramuru* será objeto de apreciação literária, crítica e historiográfica a partir do século XIX. Integrado a uma tradição inventada[13] desse esse primeiro momento de sua recepção crítico-historiográfica, o *Caramuru* será lido mediante a mobilização de um repertório de lugares-comuns que vão se cristalizando ao longo

[13] Discutiremos com mais vagar o conceito de "tradição inventada" no próximo capítulo.

dos séculos XIX, ao quais, em sua grande maioria, serão levados adiante pela história e pela crítica literária brasileira do século XX até chegarem à nossa contemporaneidade. Entre românticos e pós-românticos o poema será lido e relido, e consequentemente resinificado, por intermédio de categorias que são completamente estranhas à época e o lugar de sua composição e primeira recepção, sendo convertido em literatura brasileira, um dos membros do cânone literário nacional.

2.2 ALGUNS LUGARES COMUNS DA RECEPÇÃO CRÍTICA DO CARAMURU A PARTIR DO SÉCULO XIX

Dado como membro de uma suposta tradição literária brasileira que teria se iniciado nos tempos coloniais, o *Caramuru* será valorado com base em critérios críticos e historiográficos completamente alheios à lógica de sua produção e de sua primeira recepção. Boa parte dos inúmeros lugares comuns, tal como os nomeia Polito (2000), que passaram a compor a fama, por vezes infame, para lembrar Guimarães Rosa, do poema de Santa Rita Durão se constroem a partir da crença partilhada de que o *Poema Épico do Descobrimento da Bahia* é um poema brasílico, um poema que, por direito de nacionalidade, pertence ao cânone literário do Brasil. Não obstante, pois sua recepção é polêmica, em outros casos, como já pudemos vislumbrar, o *Caramuru* é vinculado a outros tipos de tradição, com destaque para a tradição épica "clássica" e a tradição camoniana. Consideremos, pois, alguns exemplos desses lugares comuns, o que faremos com apenas alguns poucos[14].

Numa análise sumária, como ele próprio diz, de certos poetas do período colonial, Denis, aquele que é considerado o primeiro crítico do *Caramuru* (cf. POLITO, 2000, p. xxviii), volta-se, com um cuidado especial, para o poema de Durão (DENIS, 1978, p. 47-64)[15]. Nessa análise do *Caramuru*, apesar de reconhecer o valor do poema, Denis revela

[14] Alguns trabalhos oferecem exposições bem mais acuradas e minuciosas das opiniões sobre o *Caramuru* que circularam na crítica e na historiografia literária dos séculos XIX e XX (cf. BIRON, 1998; GAMA, 2004). Embora mais sucintos, vale a pena destacar também a introdução de Polito (2000) à edição do *Caramuru* por ele organizada e o estudo de Cunha (2006).

[15] De acordo com Ricupero, se referindo ao projeto romântico de independência literária e ao pioneirismo de Denis, o bibliotecário parisiense, quanto à afirmação do caráter autóctone da literatura do Brasil: "mesmo antes da realização desse programa, que ainda era basicamente uma potencialidade, o bibliotecário parisiense assinala que o processo de autonomização de nossa literatura já se teria iniciado, intensificando-se a partir do século XVIII. Entre os escritores desse século, destaca José Basílio da Gama e José de Santa Rita Durão, uma vez que em seus poemas épicos com temática indianista, *O Uraguai* e *Caramuru*, já se sentiria o caráter nacional brasileiro" (RICUPERO, 2004, p. 88). Pressupondo uma "temática indianista" nos dois poemas luso-brasileiros, românticos, como Denis, enxergaram neles uma intenção que revelaria esse "caráter nacional brasileiro" de que fala Ricupero. Tal pressuposto presente nos escritos dos primeiros românticos que afirmam a, para eles, inegável existência de uma história da literatura do Brasil persiste na crítica, reaparecendo continuamente em obras bem recentes quando comparadas à de Denis. Volobuef, em seu estudo sobre as possíveis relações entre o

algumas restrições em relação poema, especialmente no que se refere ao seu estilo que, no seu entender, nem sempre corresponde à grandeza das imagens que o poeta se propõe pintar (DENIS, 1978, p. 49). Além disso, Durão, teria pesado a mão na representação dos selvagens; "talvez houvesse exagerado ao nô-los mostrar devorando logo após as vítimas que apanhavam ou que o mar deitava à praia" (DENIS, 1978, p. 48). Como argumento que corroboraria sua observação, no tocante a esse último ponto, Denis assevera que "ordinariamente, tais cenas horripilantes faziam parte de horrendas cerimônias, preparadas com muita antecedência". Para Denis (1978, p. 57), "as pessoas conhecedoras da História do Brasil há de perceber que Durão não soube tirar proveito da **oportunidade** [grifo do autor] excepcional que lhe haviam propiciado as aventuras de Diogo Álvares Correia". Apesar das falhas que aponta na composição do *Caramuru*, Denis se julga "obrigado a analisar a obra de Durão, porque reveste caráter nacional, apesar de suas imperfeições, e assinala claramente o objetivo a que deve dirigir-se a poesia americana" (DENIS, 1978, p. 57). Wolf, num texto publicado em 1863, é outro que, no século XIX, aponta problemas não somente na composição do *Caramuru*, mas também na de *Uraguai*; o foco principal de sua crítica diz respeito à caracterização dos indígenas, que considera aquém dos altos ideais do indianismo em relação aos povos ameríndios[16]. Para um Wolf (1978, p. 160), porém, "malgrado seus defeitos, a

---

romantismo brasileiro e o "alemão", declara: "Nossa literatura foi aos poucos embebendo-se no indianismo, antes mesmo do advento do romantismo aqui" (VOLOBUEF, 1999, p. 170). Esse é o pressuposto que fundamenta o livro de Chaves (2000) sobre *O Uraguai*, intitulado *O despertar do gênio brasileiro*, cujo título já o evidencia.

[16] Em 1888, Romero no comentário que faz do *Caramuru* e do *Uraguai*, no seu *História da literatura brasileira*, critica negativamente, e de forma contundente, a leitura que Wolf faz da representação do indígena nesses épicos quando comparada ao modo romântico de apropriação da imagem do ameríndio. Segundo ele, Wolf cometeu "um erro nocivo" sobre ambos os épicos setecentistas, que ele, logicamente, busca repelir na sua análise. Nas suas palavras: "Acha este escritor que, por não ser então independente o Brasil, aqueles poetas não deram em suas obras o primeiro plano aos indígenas, e que só mais tarde Domingos de Magalhães e Gonçalves Dias, herdeiros e continuadores dos dois primeiros, puderam preencher esta lacuna". Ainda segundo Romero, "Primeiramente, é inexato que Magalhães e Dias tenham preenchido coisa alguma neste sentido; eles que são posteriores a Basílio e Durão, não deram também aos indígenas o primeiro lugar. Depois, ainda que o tivessem planejado, seria em pura perda, seria um atentado contra a história: o índio não é entre nós o vencedor, o primeiro lugar não lhe pode pertencer. Se o *lusismo exclusivo* é um absurdo, o *indianismo absoluto* não o é menos" (ROMERO, 2001, p. 234; cf. WOLF, 1978, p. 157-160). Como vemos, Denis e Wolf ignoram o efeito retórico que tal pintura de caracteres produz no *Caramuru*. Para o efeito pretendido por Durão, o qual está claramente expresso no prólogo de poema, essa representação é perfeitamente adequada. Entretanto, Denis a julga a partir de sua perspectiva romântica. Por obliterar a função retórica e política do artifício empregado pelo poeta e buscar encontrar nos poemas coloniais que representaram o indígena, expressões do indianismo romântico, Denis faz uma avaliação negativa da representação do índio no *Caramuru*. Entretanto, no que se refere à proposta argumentativo-apologética de Durão a representação é perfeitamente coerente. As cenas de antropofagia foram empregadas para justamente por em relevo a ferocidade do indígena que o herói subjuga. Para atender à função pragmática que a obra assume em relação ao ideário de expansão do Império Ultramarino Português e o seu caráter apologético cristão-católico, há no *Caramuru* uma necessária polarização quanto aos caracteres (*ethe*) que contrapõe de um lado o herói português e do outro a fera gente (cf. GAMA, 2003). O civilizador *versus* o que foi domado pela força e astúcia daquele. O que necessita ser domado, pois é selvagem e feroz, é posto diante daquele que pode domá-lo. Nesse caso, são exaltadas as virtudes do conquistador, que, com sagacidade, engenho e força consegue superar a situação que lhe era contrária e, finalmente, subjugar o

Durão e José Basílio cabe o mérito de terem retratado os indígenas da América muito antes de Cooper e Longfellow", destaque que aponta para a corriqueira defesa do indianismo supostamente defendido por Santa Rita Durão no *Caramuru*.

São constantes esse tipo de avaliação negativa relativamente à composição do *Caramuru*. Na segunda metade do século XIX, tanto Veríssimo (1998, p. 156, 157), quanto o cônego Pinheiro (1978, p. 396-397, 401), comentam sobre problemas referentes à composição dos personagens do *Caramuru*, como sendo, segundo as palavras do primeiro, demonstração de "gravíssima falta de sendo estético" de Durão (VERÍSSIMO, 1998, p. 156). Nas palavras de Castello (1999, p. 150-151), já no século seguinte, Durão "continua a ser um cronista que escreve em verso, embora tenha tido a ambição de escrever os feitos portugueses no Brasil considerados não menos dignos de louvor que aqueles celebrados por Camões". No parecer de Candido (2000, p. 171), o poeta não foi hábil o suficiente em sua *tekhné* para equilibrar invenção e informação, parecendo, para usar as suas próprias palavras, "incapaz de superar as fontes históricas". A ideia de que Durão teve por objetivo transpor em versos a obra de Rocha Pita é sustentada também por Moisés (1985, p. 299-306), o qual, inclusive, é um dos que mais insistem na perspectiva de que o *Caramuru* é repleto de imperícias técnicas e esteticamente inferior. Dutra, por seu turno, critica o modo de composição da fábula épica que, segundo ele, é mau construída por conta do caráter reduzido do mito que Durão escolheu para compor sua epopeia, o que o obrigou a preencher os dez cantos do poema introduzindo uma série de elementos que comprometeram completamente a unidade de ação e a integridade da matéria[17]. Sem falar em Merquior, para quem, "em última análise", o *Caramuru* é "uma peça dura e indigesta, condenada a uma sobrevivência parcial", em que "somente episódios dramáticos e patéticos, como no Canto VI, o da morte de Moema (eco do episódio de Inês de Castro nos *Lusíadas*) são excepcionalmente comunicativos" (MERQUIOR, 1979, p. 40).

Garrett, no seu "Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa" (1826), também deu grande ênfase ao *Caramuru* em seus juízos críticos, embora o julgue inferior ao *Uraguai* (GARRETT, 1966, p. 503). Vanhagen (1956), por seu turno, não concorda com a opinião de Garrett. Segundo ele, "O *Caramuru* é mais acabado que o *Uraguai*. A dicção é clara e

---

autóctone. Diogo Álvares é, portanto, o herói que empreende o domínio político e a conversão, a civilização e a humanidade aos pagãos, aos habitantes das terras viciosas, como demonstra Cunha (2006, p. 73-74), sem lei e distantes da verdadeira religião.

[17] Conforme argumenta Dutra (1968, p. 350), "para encher os dez cantos do poema, Durão teve de introduzir, nessa minguada lenda, guerras, visões da história do Brasil dos séculos XVI ao XVIII, viagens, festas na corte, narrações, extensas e monótonas descrições do Brasil, com verdadeira nominata de frutas e legumes, provavelmente inspirada na 'Descrição da Ilha de Itaparica', de Manuel de Santa Maria Itaparica. O resultado foi a perda completa da unidade de ação e integridade do assunto; acrescente-se a isso a falta de conteúdo heroico e, consequentemente, de grandeza e interesse no Caramuru".

elegante; a metrificação natural, e em moralidade um modelo de resignação cristã e de virtudes conjugais". Como veremos, a essas qualidades que destaca acrescenta o caráter nacional do poema, atribuição que também constitui lugar comum em leituras oitocentistas e novecentistas do poema épico de Durão; a afirmação – discutida adiante quando tratarmos do conceito romântico de epopeia – de que o poeta teria expressado, por meio de sua obra, um sentimento nativista; o amor da pátria declarado por Durão, quer interpretado como sendo de caráter brasílico (ROMERO, 2001), quer como uma evidência do patriotismo luso nutrido pelo poeta (CUNHA, 2006).

Comparações valorativas entre o *Caramuru* e *O Uraguai*, como as que encontramos nos escritos de Garrett e Vanhagen, e que, como se viu, ora pendem para um ora para outro poema, constituem outro dos lugares comuns mais recorrentes na recepção crítica de ambos os poemas. Segundo Romero, "pela apreciação do problema étnico, pela compreensão do elemento histórico, e pelo justo equilíbrio concedido ao colono português", o *Caramuru* seria superior ao *Uraguai* (ROMERO, 2001, p. 230). Em boa parte dos estudos sobre o *Caramuru* por nós compulsados se faz algum tipo de comparação entre o *Caramuru* e o *Uraguai*. Tal comparação, portanto, também constitui um dos lugares-comuns que verificamos em análises críticas de ambos os poemas. Nesse tocante, os juízos críticos flutuam entre posições que consideram o poema de Durão superior ao de Basílio da Gama no que se refere à representação do índio e da natureza americana, sendo, deste modo, mais nativista, e aquelas que julgam o *Uraguai* esteticamente superior ao *Caramuru*, seja pela forma, seja pelas imagens representadas, exaltando a inovação e o lirismo do primeiro em detrimento do caráter passadista das formas e o conservadorismo das ideias do outro. Existem também aqueles que destacam o fato de ser o *Caramuru* um poema que se contrapõe ideologicamente ao *Uraguai*. De fato, o poema de Durão representa uma reação a toda e qualquer produto da propaganda pombalina, o que, em última análise, é o *Uraguai*. As outras duas posições, entretanto, desconsideram a historicidade de ambas as obras por julgarem-nas a partir de critérios que como vimos são exteriores ao antigo sistema letrado em que elas se inserem[18].

A relação entre o poema de Durão e *Os Lusíadas* também será bastante enfatizada na fortuna crítica do *Caramuru*[19]. A observação da fidelidade de Durão ao modelo camoniano é reiterada pelos críticos e historiadores de literatura, seja no *Oitocentos*, seja no *Novecentos*,

[18] Chaves em *O Uraguai e a Fundação da Literatura Brasileira*, ao realizar um estudo daquilo que ela denomina "recepção arcádica" de *O Uraguai*, acaba realizando um estudo comparativo entre os três principais épicos relacionados à América Portuguesa produzidos no XVIII, o *Uraguai*, o *Caramuru*, e *Vila Rica* (CHAVES, 1997, p. 75-114).

[19] Vários autores fazem afirmações similares sobre o *Caramuru* (cf., p.ex., VERÍSSIMO, 1998, p. 154. CASTELLO, 1999, p. 150-151; MOISÉS, 1985, p. 299, 300; SODRÉ, 1976, p. 112).

quase sempre para desmerecer o *Caramuru*. Para uma boa parte desses críticos, o poema de Durão será um "decalque" da epopeia de Camões (SARAIVA; LOPES, 1985, p. 681). É inclusive um dos traços que o afastariam do *Uraguai*, que seria mais original por se afastar dos modelos clássicos[20]. A proximidade entre o *Caramuru* e os *Lusíadas*, porém, é vista sob uma outra ótica por Cunha, no ensaio "A fé, o Império e as Terras Viciosas", que avança no sentido de não entender tal relação a partir da categoria anacrônica de plágio. Anteriormente outro crítico também levaria em conta essa relação, sem tê-la como negativa. Cidade sustenta que, no *Caramuru*, Durão, endossando as críticas de Verney aos *Lusíadas*, teria buscado corrigir os defeitos em que incorrera Camões (CIDADE, 1957, p. 9). Silva (1987), explora a relação entre os poemas de Durão e Camões, a partir da noção de tradição épica[21]. Na sua leitura do *Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, Silva faz uma avaliação que destoa de grande parte dos demais críticos contemporâneos, pois em primeiro lugar não vê como negativa a adoção, no poema, do modelo camoniano, bem como não avalia negativamente a composição do *Caramuru*, que, para ele, é, pela sua estrutura e assunto, indubitavelmente, um poema épico, embora apresente "extrapolações da matéria épica que ameaçam a qualificação épica do herói". Destoa também de muitos críticos do poema, quando afirma haver no *Caramuru* uma alienação da brasilidade "pela adoção da ótica cultural do colonizador", que, para ele, é "consequência da opção pela ideologia do civilizador". A despeito disso, porém, "alinha-se, ao lado de *O Uraguai*, na etapa inicial do percurso épico brasileiro, contribuindo para a formação da tradição épica" (SILVA, 1987, p. 35-37) que remeteria, por exemplo, ao "ciclo épico camoniano" de que fala Figueiredo (1950, p. 19-31). Cabe lembrar ainda, nesse tocante, o ensaio *Camões e a poesia brasileira*, de Teles, no qual o autor relativiza essa ideia de semelhança que se costuma ver entre o poema de Durão, quando questiona a ideia de que o episódio lírico da índia Moema é similar ao de Inês de Castro (TELES, 1973, p. 118). Outro que discorda da aproximação entre *Os Lusíadas* e o *Caramuru* é Moisés, para quem o poema

[20] Algo que também se constitui um lugar comum na recepção crítica do *Caramuru* (cf., p.ex. BANDEIRA, s/d., p. 39; HOLANDA, 1996, p. 614; CAVALCANTI, 1996, p. 427; BRANDÃO, 2001, p. 52).

[21] Partindo da definição do que ele entende por modelos épicos clássico, renascentista e moderno, propõe um "percurso épico brasileiro", no qual, segundo ele, se verifica uma sucessão de ciclos épicos, universais quanto à essência épica do discurso, mas particularizados pelos usos específicos a partir dos quais cada período estilístico se apropria dessa essência. Assim sendo, ele nos apresenta: um Ciclo Épico Camoniano, nos quais se inserem a *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, o *Uraguai*, de Basílio da Gama e o *Caramuru*, de Santa Rita Durão, seguido por um Ciclo Épico Romântico, um Ciclo Épico Moderno e, finalmente, um Ciclo Épico Pós-Modernos. Como vemos, embora não dê destaque à classificação estilística do *Caramuru*, como poema árcade, neoclássico ou pré-romântico, tal qual se dá na maior parte das histórias literárias do Brasil, persiste na visão teleológica de história, ao propor, como o próprio título de seu ensaio nos adianta, um estudo daquilo que ele denomina, endossando a concepção de formação histórica da literatura brasileira de Candido, "formação épica da literatura brasileira" (SILVA, 1987). Mais recentemente, em parceria com Ramalho, Silva propôs a escrita de uma *História da Epopeia Brasileira* de orientação semiótica, partindo dos mesmos pressupostos presentes no livro de 1987, ainda que atualizando seus argumentos com novas referências (SILVA; RAMALHO, 2007).

de Durão nem sequer é de fato uma epopeia, como *Os Lusíadas*, mas tão somente um poema heroico, uma das três "fôrmas do épico", segundo ele. Tampouco seria um poema realmente épico, uma vez que não compartilharia da essência épica e a grandeza do assunto. Para ele *Mensagem*, de Fernando Pessoa, está mais próximo do poema de Camões do que o *Caramuru*, que seria tão somente uma medíocre obra, como ele diz, "epicizante" (MOISÉS, 2003, p. 247-248; 257-258).

Por fim, é importante destacar trabalhos mais recentes sobre o *Caramru*, produzidos a partir do final da década de oitenta do século XX, a exemplo dos trabalhos de Biron (1988, 1998, 2008), Cunha (2006) e Gama (2003, 2004).

No ensaio "A Fé, o Império e as Terras Viciosas" de Cunha (2006), já anteriormente referido, uma vez que ofereceu novas possibilidades de leitura da obra. Ainda que não concordemos inteiramente com a leitura proposta por Cunha, é preciso admitir que, em seu texto, nos deparamos com uma abordagem crítica bem mais verossímil e textualmente respalda em relação àquelas que a antecedem, incluindo a de Candido, com a qual a autora, inclusive, dialoga. Nele, como já o deixamos antever, a autora, propõe uma leitura do *Caramuru* que se afasta quase que completamente daquelas feitas pela maioria dos críticos do poema de Durão. Desse modo, ela não insistirá em boa parte dos lugares-comuns que circundaram a obra de Durão na sua recepção crítica nos séculos XIX e XX. Nesse sentido, ela não identificará no *Caramuru* qualquer sentimento nativista em relação ao Brasil, mas uma visão do colonizador sobre a América Portuguesa e seus primeiros habitantes. Não insistirá também nas avaliações negativas da obra, seja no que se refere à sua vinculação com a epopeia de Camões, seja no que se refere a sua estrutura. Embora não faça um estudo minucioso da fortuna crítica do *Caramuru*, a autora procura evidenciar os modos pelos quais a crítica e a historiografia literária, engajadas na definição de uma literatura nacional, desde o século XIX, interpretaram o poema. Outro aspecto interessante da abordagem de Cunha é o fato da autora não buscar inserir o *Caramuru* em um esquema estilístico, algo que foi uma tônica entre a grande maioria dos críticos que dele se ocupou durante todo o século XX. É de se destacar ainda, o interessante estudo comparativo dos diferentes modos de representação e significação do elemento indígena e da antropofagia no *Caramuru*, nas obras de Gonçalves Dias, José de Alencar e Oswald de Andrade (CUNHA, 2006, p. 78-79).

Algo também digno de ser assinalado, quanto ao modo como Cunha aborda o *Caramuru*, diz respeito aos postulados filosóficos e estéticos a partir dos quais a autora lê o texto de Durão, o que em alguns casos. Uma vez que ela se apoia em autores do pós-estruturalismo para comentar determinados sentidos que constituem o poema, o que, em

alguns casos, acarreta certa medida de anacronismo[22]. A abordagem de Cunha implica anacronismo ainda quando vê nas relações que se estabelecem entre o *Caramuru* e *Os Lusíadas* uma relação de influência nos termos do que é proposto nas análises críticas de Bloom (CUNHA, 2006, p. 81).

Biron, nos trabalhos que dedicou ao *Caramuru*, propõe uma leitura que, no nosso entender, fica a meio caminho daquela que julgamos ser mais. Como dissemos de passagem, a abordagem de Biron vem sendo reavaliada, construída e reconstruída, com o passar do tempo. Em trabalhos, considerando apenas os mais relevantes, com intervalos de dez anos entre suas respectivas publicações, Biron afinou significativamente sua abordagem do *Caramuru*, que, com o passar do tempo, ganhou mais e mais robustez teórico-metodológica, crítico-filológica e historiográfica e, consequentemente, precisão e pertinência. Não obstante, parece-nos que na leitura que Biron faz do *Caramuru* ainda se preserva certo ranço do discurso crítico-historiográfico de matriz iluminista-romântico-positivista, progressista e teleológico, do século XX.

No nosso entender, o grande avanço que verificamos nos trabalhos de Biron diz respeito, por um lado, a certo viés filológico de sua abordagem, que suscita questões concernentes às diferentes formas de publicação do poema, e às evidências notoriais da existência histórica do poeta (cf. BIRON, 1998, 2008).

Gama (2004) propôs uma leitura do *Caramuru* a qual consideramos a mais verossímil até então articulada, mesmo quando comparada com a de Biron, haja vista a insistência dessa última em alguns dos lugares comuns partilhados no seio da crítica e da historiografia literárias dos séculos XIX e XX. Conquanto apresente uma perspectiva que julgamos ser a mais pertinente dentre as abordagens do poema de Santa Rita Durão, o trabalho de Gama não

[22] Ao comentar a segunda parte do que ela denomina "enunciado prévio" do *Caramuru*, as "Reflexões Prévias e Argumento", a autora afirma que o texto épico "repõe a questão central da imitação na perspectiva clássica e platônica, o desejo da semelhança". Até aqui a afirmação parece não trazer em si grandes dificuldades. Entretanto, quando, logo em seguida, afirma que esta semelhança, à qual ela se refere, é entendida em concordância com o pensamento de Deleuze, sua argumentação ganha um aspecto de anacronismo, tendo em vista que, até onde podemos entender, a ideia de semelhança que, no século XVIII, é partilhada pelos letrados, inclusive por Durão, não corresponde de fato àquela que está presente nos textos da Desconstrução, nem em Deleuze, tampouco em Derrida. Do mesmo modo, que explora a noção pós-estruturalista de semelhança, a autora aborda o texto de Durão pensando-o, bem ao gosto dos representantes da Desconstrução, como "um jogo de elementos ambivalentes", concebido a partir de uma "articulação entre semelhanças e diferenças". Assim sendo, a autora investe em uma abordagem que, embora escape a grande maioria dos anacronismos referentes à aplicação de categorias de pensamento românticas e modernas, incorre em um anacronismo que se baseia na aplicação de categorias de pensamento próprias do pós-estruturalista a um texto como o *Caramuru*, que, ao nosso ver, são tão exteriores em relação a ele como o são as românticas e as modernas. Se pode admitir que Kafka ou Drummond sejam lidos a partir dessas categorias de pensamento, o que, também, é algo que se possa questionar. Entretanto, um texto como o de Durão, em que a dualidade entre o diferente e o semelhante se estabelece sobre bases completamente outras que aquelas que os proponentes do desconstrucionismo compreenderam tais noções (CUNHA, 2006, p. 51-52).

avançou. Se isso tivesse ocorrido por certo teria produzido resultados bastante interessantes a partir de uma leitura cada vez mais afiada do poema. Um de nossos objetivos é o de dar prosseguimento do ponto em que a reflexão de Gama tem solução de continuidade.

Em seus trabalhos publicados, Gama principiou uma leitura do *Caramuru* que leva em conta as instituições políticas, as doutrinas teológico-políticas, o fundamento retórico-poético, e a avaliação crítica da fortuna crítica do poema de Santa Rita Durão, sem falar de seu interesse em relação à aderência do poema às perspectivas de seu tempo no que tange à retórica e à poética. Por exemplo, as relações do poema com o *Verdadeiro método de Estudar*, com a poética de Cândido Lusitano e com a retórica do sublime (cf. GAMA, 2003, 2004).

Embora, como é evidente, não tenha sido possível fazer aqui um estudo pormenorizado das obras aqui citadas, tão pouco um estudo da totalidade dos discursos que constituem a fortuna crítica do *Caramuru* – sem falar de sua recepção produtiva –, julgamos ter sido possível vislumbrar ao longo desse artigo como a crítica literária do século XIX é a responsável por uma série de categorizações e esquemas que serão reafirmados e articulados com outros por boa parte dos responsáveis pela crítica e a teoria literária no Brasil do século XX. Teixeira é taxativo em relação a isso. Para ele, "o que se conhece hoje por 'literatura colonial brasileira' é invenção do século XIX" (TEIXEIRA, 2003, p. 138). Como afirma Teixeira, "fundados na tradição da hermenêutica romântica, que procura homogeneizar o passado para ajustá-lo aos olhos do presente". Segundo ele (2003, p. 138), "os estudiosos do nascente império brasileiro criaram aquela expressão para designar as letras produzidas no Brasil durante os séculos XVI, XVII e XVIII". Como se vê, esse ajuste não é algo próprio do século XX. Como diz Polito (2000, p. xxix), traços da crítica oitocentista "se tornarão tópicos de crítica ao *Caramuru* nas épocas posteriores, ou para conferir-lhe qualidades positivas ou defeitos".

Como vemos, desde o século XIX, o *Caramuru*, vem sendo, de um modo ou de outro, considerado como um poema brasileiro, fazendo parte do cânone literário nacional, seja por conta das virtudes que lhes são conferidas em histórias literárias e textos de crítica, seja por, apesar de seus muitos defeitos, ser considerado um poema decisivo para a constituição de um ideal de nação pelo menos desde fins do século XVIII. Embora evidentemente polêmica, como pudemos vislumbrar, a fortuna crítica do *Caramuru* – com maior ou menor ênfase, e com algumas exceções que não podem ser esquecidas[23] – parte do pressuposto de que o

[23] É preciso lembrar, por exemplo, os trabalhos de Gama sobre o poema de Durão, que seguiram por outro caminho, abrindo caminho para uma perspectiva nova em relação ao estudo do *Caramuru*. É preciso reconhecer, ainda, as contribuições de Cunha e Biron que, de um modo distinto em relação ao contributo de Gama,

poema de Durão pertence ao cânone brasileira e, portanto, a uma alegada tradição literária nacional que remontaria aos tempos coloniais. Mas, sem dúvidas, no século XX, a obra que mais contribuiu para incluir o *Caramuru* em uma suposta tradição literária brasileira que remontaria, em seus estágios iniciais, aos poetas "mineiros"[24] do setecentos é a *Formação da Literatura Brasileira*.

2.3 ANTONIO CANDIDO, OS POETAS LUSO BRASILEIROS DO FINAL DO SÉCULO XVIII E A "TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA"

Na mesma medida em que tem gozado de bastante prestígio, o ponto de vista sociológico de Candido acerca dos meandros da formação da literatura brasileira, e a própria ideia de formação, receberam críticas contundentes por parte de muitos dos que enxergaram em nelas uma espécie de violência contra a história da literatura brasileira; o vilipêndio cometido contra um momento decisivo – perdoem, por favor, o trocadilho – dessa nossa história. Estes, para tomar o caso de Campos (2011) como um exemplo, teriam pretendido, no parecer de Ávila, colocar "sob um severo crivo a interpretação sistêmica da formação da literatura brasileira de Candido e nela apontar o equívoco de um critério, a seu ver limitador e excludente", para assim, distante de um "apelo improdutivo à polêmica", poder "enunciar novas diretrizes de dilucidação das fontes e dos fios de tradição de nosso processo literário e, por extensão, de cultura" (ÁVILA, 2011, p. 14). Ou então, vendo sob o ponto de vista de outro, um dos mais antigos e destacados de seus críticos, para salvaguardar o espírito autônomo e superar velhos modelos de periodização literária, propostos a partir de "conceitos cediços" e retrógrados que remontariam, por exemplo, à "concepção crítico-historiográfica de Silvio Romero", garantindo assim o avanço da "nova crítica brasileira no que tange ao estudo da literatura do passado e do presente" (COUTINHO, 2008, p. 67)[25].

---

repensaram muitas questões importantes concernentes à natureza do épico de Durão. Quanto aos trabalhos de Biron, ainda não citados, remeteremos a alguns deles adiante. Diga-se de passagem, além de várias outras contribuições para os estudos sobre a produção poética de Durão, especialmente no que se refere ao *Caramuru*, Biron fez um interessante levantamento de declarações críticas sobre o poema de Santa Rita Durão em seus trabalhos de mestrado (1988) e doutorado (1998).

[24] Para Candido é com esses poetas que "a sensibilidade *natural* começa a se tornar *sentimental* e procura as formas expressionais adequadas, que o Romantismo levará às últimas consequências" (2000, p. 105), dando início, desse modo, ao sistema da literatura brasileira, uma, segundo, ele, desde então, tradição literária ininterrupta e a um cânone, de fato, autóctone.

[25] Para Coutinho, a consciência da "brasilidade ou americanidade" era, em 1959, "o critério mais forte do atual pensamento brasileiro". Segundo ele, é justamente "à luz desse critério que afigura errônea a posição de Candido em seu livro *Formação da literatura brasileira*". Conquanto seja, na avaliação de Coutinho, "um trabalho merecedor do maior respeito, pela seriedade com que procura encarar o tema, e pelos recursos de inteligência e cultura que mobiliza para desincumbir-se da tarefa, oferece, por outro lado, ensejo para um novo debate em

Não podendo endossar, pelas razões já apresentadas e por algumas outras ainda não trazidas à baila, nem a perspectiva de Candido, nem o bezerro de ouro que tentaram defender com tanto furor muitos de seus críticos, avaliaremos o valor que Candido dá à noção de tradição e como, justamente essa noção, é explorada por seus questionadores – como pudemos antever nas palavras de Ávila – como uma das principais fraquezas de suas teses sobre as origens da literatura brasileira, com destaque para o seu tratamento da chamada literatura colonial. Portanto, essa discussão que entendemos já superada, só será aqui retomada por trazer em seu bojo o que poderíamos tratar como problematização da questão da tradição[26].

A *Formação da literatura brasileira* nos é de especial importância devido ao lugar de destaque que Candido concede a poemas como *Caramuru* e *Uraguai*, na verdade aos poetas luso-brasileiros de fins do século XVIII, compreendidos, por ele, como aqueles que de fato, antes dos românticos, deram início à formação da tradição literária brasileira. Para Candido, somente em fins do século XVIII, o Brasil reúne as condições básicas para o estabelecimento de uma tradição literária efetivamente nacional: contar com autores, obras e um público que, integrados, principiam a formação de um cânone literário que reflete a sua real nacionalidade.

---

torno de pontos essenciais da nossa historiografia literária e da nossa teoria e história literária", a saber, "os problemas da formação e da autonomia da literatura brasileira" (COUTINHO, 2008, p. 50). Mas também, para Coutinho, Candido seria culpado por ter escolhido critérios não estéticos para falar de estética, especificamente para falar da estética literária. Segundo Coutinho, embasando seu argumento em passagens de *Formação da Literatura Brasileira*: "é evidente que o conceito de literatura que esposa Candido não é estético, mas histórico-sociológico; para ele, literatura é fenômeno de civilização, é um 'sistema de obras ligadas por denominadores comuns', que são, "além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização" (COUTINHO, 2008, p. 50). O problema, conforme naquela altura pensava Coutinho, é que "assim entendida, a literatura só deve ser considerada quando forma um 'sistema de obras ligadas por denominadores comuns', com continuidade, tradição, atividade de escritores integrada no sistema" (COUTINHO, 2008, p. 51). Por se posicionar entre "a concepção crítico-historiográfica de Silvio Romero, a que se liga pela conceituação sociológica, e as novas aspirações ao estabelecimento de critérios estéticos para o estudo do fenômeno literário, que o livro namora, embora tentando repelir", *Formação da literatura brasileira* seria uma obra de transição que, em 1959, ano de sua publicação, seria "retardatária"; "uma obra que surgiu atrasada" (COUTINHO, 2008, p. 67).

[26] Para Marcelo Fernando de Lima, a querela que envolveu Campos e Candido, mas não somente os dois, em torno do barroco, com especial atenção à "questão Gregório de Matos", compreendida por ele como um "embate de teorias" em que se opõem "de um lado o viés sociológico e a necessidade de entender a literatura como tradição e sucessão de obras, bem como instrumento de valorização do nacional" e "de outro, a valorização do estético e de uma poética da invenção, desarticulada de qualquer intenção nacionalista" teria sido "um dos mais importantes da crítica brasileira no século XX. A disputa entre essas duas tendências, tanto na universidade, como nas páginas dos suplementos, teve vários desdobramentos nas últimas décadas" (LIMA, 2013). Como vemos, Lima identifica, no debate, o elemento da tradição, muito embora nesse exceto pareça, o que não se confirma na leitura de seu texto, uma vez que reconhece a preocupação de Campos com um conceito de tradição, localizá-lo tão somente na perspectiva de Candido. Entendemos que o que está em xeque nessa polêmica não é propriamente a "necessidade de entender a literatura como tradição", vista como um apanágio da postura sociológica de Candido, mas sim como "sucessão de obras", aspecto que estaria vinculado não somente a sua noção de tradição, mas de história. O problema, portanto, e como pretendemos demonstrar, não é que Candido pensa a literatura como tradição, mas que ele a concebe como tradição em cujas obras se integram em relação a um "modelo linear" de história, em uma "tradição contínua" (CAMPOS, 2011, p. 44). A essa concepção de tradição Campos contrapõe o que ele entende ser uma "tradição viva" e uma história "constelar" e "aberta" "momentos de ruptura e transgressão".

> Quando a atividade dos escritores de um dado período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, é o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização (CANDIDO, 2000, p. 24).

Para defender suas teses sobre a formação histórica da literatura brasileira[27] em suas relações com as literaturas estrangeiras, notadamente com a literatura de Portugal, Candido, foi obrigado a refletir sobre pelo menos dois modos de entender a tradição, a tradição em seu sentido mais amplo a partir do qual se fala, por exemplo, de tradição ocidental, tradição europeia, tradição clássica e tradição local e aquilo que Hobsbawm denominou tradição inventada. Nesse ponto de nossa discussão nos voltaremos principalmente para ao primeiro deles, uma vez que trataremos do segundo mais adiante, retomando inclusive o próprio Candido. Entretanto, para fins de distinção, consideraremos um exemplo de quando Candido trata da noção de tradição inventada, o qual servirá, inclusive, como mote para o debate que se desenrolará até o fim desse tópico a respeito das letras ditas coloniais. A ideia de que o Romantismo inventou tradições para justificar o nacionalismo, produzindo institucionalmente uma memória da Nação, que tomava o passado "colonial" desde o presente como um passado brasileiro legado, não surge com Hobsbawm e Ranger[28]. No Brasil, por exemplo, a encontramos sendo defendida por Candido desde o final da década de 1950. Em *Literatura e Sociedade*, cuja primeira edição é de 1965, podemos ler:

> Num país sem tradições, é compreensível que se tenha desenvolvido a ânsia de ter raízes, de aprofundar no passado a própria realidade, a fim de demonstrar a mesma dignidade histórica dos velhos países. Nesse afã, os românticos de certo modo compuseram uma literatura para o passado brasileiro, estabelecendo troncos a que se pudessem filiar e, com isso, parecer herdeiros de uma tradição respeitável, embora mais nova em relação à europeia (CANDIDO, 2011, p. 179).

[27] Cremos já ter explicitado de diferentes maneiras e em diferentes oportunidades que a noção de literatura é anacrônica quando usada em relação às práticas letradas dos séculos XVI, XVII e em parte do XVIII também. Nesse momento, queremos apontar para o duplo anacronismo presente na fórmula "literatura brasileira".

[28] Podemos encontrar uma noção romântica de tradição, por exemplo, no pensamento filosófico de Gadamer conforme exposto em *Verdade e Método* (1960), cuja validade deve ser igualmente considerada caso optemos por utilizá-la. Sabemos que a filosofia de Gadamer teve impacto sobre a historiografia literária brasileira e, por conseguinte, sua concepção de tradição (TEIXEIRA, 2003).

Embora tenha percebido o uso interessado da noção de "tradição" por parte dos românticos, Candido não procede com uma avaliação da validade da mesma para o estudo das letras anteriores ao século XVIII, bem como do próprio pressuposto de uma história idealista da literatura brasileira. Como sabemos, Candido não deixou de admitir um passado, bem mais recente que aquele proposto pelos românticos, para a literatura brasileira, e não deixou de postular uma efetiva tradição literária brasileira que teria começado a se formar desde o final do século XVIII, tendo inventado, portanto, uma tradição literária brasileira a seu modo.

Quando, de modo pontual, aborda o caso Gregório de Matos logo no primeiro tópico da introdução de *Formação da Literatura Brasileira*, intitulado "Literatura como sistema", o principal pivô das polêmicas em torno do livro de Candido, mais pela ausência do que pela presença, assevera o sociólogo:

> embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição de Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado. Antes disso, não influiu, não contribuiu para formar o nosso sistema literário, e tão obscuro permaneceu sob os seus manuscritos, que Barbosa Machado, o minucioso erudito da Biblioteca Lusitana (1741-1758), ignorava-o completamente (CANDIDO, 2000, p. 24).

Valendo-se do exemplo de Gregório de Matos, ao qual acabara de se referir ao lado do padre Antonio Vieira, Candido pretende, como ele próprio declara, tornar mais claro o seu argumento em favor da noção de sistema literário estabelecido; sobre quais seriam as característica fundamentais desse sistema, do "processo formativo" da literatura brasileira[29].

Os críticos de *Formação da Literatura Brasileira* com acuidade perceberam o cerne

[29] É preciso destacar um dos parágrafos mais conhecidos e mais comentados da obra de Candido; central na formulação de sua tese principal: "Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de *decisivos* os momentos estudados, convém principiar distinguindo *manifestações literárias*, de *literatura* propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade" (CANDIDO, 2000, p. 23).

de sua proposta, quando a isso não há o que se discutir. Eles, sem dúvida, foram ao ponto crucial da questão. Efetivamente, em seu projeto historiográfico Candido parte de uma concepção linear da história em que a tradição é compreendida como continuidade, muito embora tenham em vista, ao apontarem para os pressupostos da obra de Candido, algo mais superficial, ou pelo menos secundário, a retirada do barroco da história da literatura brasileira, pois se apresenta como um desdobramento, uma consequência dos pressupostos assumidos na obra. É bem verdade que o exemplo de Gregório de Matos é trazido à tona na própria apresentação de tais pressupostos. Talvez Coutinho tenha colocado a questão a partir de um ponto de vista em que o enfrentamento das pressuposições antecede as implicações de sua aplicação à história da literatura brasileira. O que se pode discutir é o que eles propõem em lugar dessa perspectiva, quer tenhamos em vista às concepções historiográficas, quer foquemos nos usos da noção de tradição que oferecem como alternativa aos pressupostos de Candido.

Está, pois, estabelecido, não somente entre os críticos de Candido, mas entre aqueles que se propuseram refletir sobre sua obra de um ponto de vista, digamos, positivo, para os que a elegeram como objeto de estudo, por conta da inegável "força intelectual", que Waizbord credita ao pensamento de Candido, que este teve em vista a tradição, não de maneira acidental, mas como um ponto fulcral de sua obra, particularmente em *Formação da Literatura Brasileira*. Interessado num primeiro plano n'*Os parceiros do Rio Bonito*, no pensamento sociológico de Candido e "na longa tradição de nosso pensamento social", na tradição, talvez deveríamos dizer tradições, para ele, esquecida, Jackson comenta:

> *FLB* foi escrito entre os anos de 1946 e 1957, quase ao mesmo tempo que *PRB*, e publicado pela primeira vez em 1959. A despeito da clareza da argumentação, sua tese central só é bem apreendida numa leitura atenta, pois sua construção articula diferentes problemas a partir da preocupação imediata – o processo de constituição da tradição literária especificamente brasileira, durante seus 'momentos decisivos', o arcadismo e o romantismo nos séculos XVIII e XIX (JACKSON, 2002, p. 24).

A tese central do *Formação da Literatura Brasileira*, segundo a sumaria Jackson, abriga a noção de tradição. Esta, portanto, não pode ser ignorada, pois, para Candido, se trata de um dos elementos que caracterizam uma literatura nacional propriamente dita, senão a literatura propriamente dita; sem tradição não há formação de qualquer literatura específica, não há literatura[30]. Candido nos coloca diante de uma noção bem delimitada de tradição, pois

[30] "O conceito de 'literatura' é fundamental para a compreensão do livro; essa é entendida como 'sistema articulado', caracterizado pela 'interação dinâmica' do 'triângulo autor-obra-público'. A configuração do sistema

não somente se refere a um domínio específico, a literatura, "um tipo de comunicação inter-humana" e um "aspecto orgânico da civilização", no caso, a civilização brasileira, o segundo traço especificador da tradição conforme a compreende Candido. Não há como negar que sua noção de tradição, assim como o é sua noção de formação, é eminentemente romântica. Essa tradição se apresenta como algo que se constitui no tempo e que teria contornos específicos, caracteres que distinguem de outras tradições, é nacional, apartada por suas peculiaridades históricas, culturais e, até certo ponto, estéticas de outras tantas tradições.

Ao transcender a mera manifestação literária, a tradição engendra a "literatura, propriamente dita" e, em sua especificidade histórico-cultural, sem que nos esqueçamos da geografia, é claro, uma literatura em particular, um sistema, em que autores, obras e leitores se reconhecem como partícipes de um processo formativo, de uma tradição, ainda que recente. É tradição que, contínua no tempo, conforme a caracterização sugerida por Candido na metáfora da tocha que passa das mãos de um velocista às de um outro que dá prosseguimento à corrida, se constitui historicamente e que tem, portanto, "momentos decisivos", origem e, como a outra face da moeda, um *telos*.

Esse tipo de discurso é, não sem motivo, sumamente comum em obras que se propõem a produzir uma história das literaturas nacionais, ou continentais, como é o caso das literaturas brasileira e latino-americana. Nesses projetos, a ideia de que a história da produção "literária" dos séculos XVI, XVII e XVIII é um processo de continuação e ruptura inscreve-se em certa tradição crítica do século XX com o *status* de um verdadeiro postulado, um de seus mais caros, diga-se de passagem. Na introdução de *La Literatura latinoamericana como processo*, obra que conta com a colaboração de Candido e cuja orientação teórico-metodológica lhe é em grande medida devedora, Pizarro, organizadora do livro, em várias oportunidades, sobretudo na secção sobre as implicações do arranjo dos períodos na escrita de uma história da literatura latino-americana, em várias oportunidades destaca a dicotomia continuação/ruptura. Argumentando quanto aos inconvenientes da periodização que se faz mediante a divisão por séculos, uma divisão, e, portanto, estritamente cronológica, diz Pizarro:

> Las formas de periodizar de la historia literaria son conocidas. Se há pensado organizar el discurso literário por siglos, em una perspectiva cronológica:

---

permite a formação da tradição, que relaciona os escritores através de padrões de pensamento, de comportamento e estéticos, que podem ser aceitos ou rejeitados. Quando não se verifica a existência do sistema, temos as 'manifestações literárias', como o barroco brasileiro, por exemplo. Em nossa literatura, a configuração do sistema ocorreria durante o arcadismo e o romantismo, aproximados pela mesma 'vocação histórica', traduzida pela consciência dos escritores de seu papel na constituição da literatura nacional" (JACKSON, 2002, p. 26).

> literatura del siglo XVI, del siglo XVII, etc. Esta forma de organización presenta el inconveniente de simplificar el esquema sin apontar un conocimiento sobre las modulaciones que adopta el discurso en proceso, sobre sus rupturas y sus continuidades en términos de producción literaria (PIZARRO, 1985, p. 28).

Um dos críticos mais incisivos de Candido, depois, é claro, de Coutinho (2008), está o poeta, tradutor e crítico Haroldo de Campos no que se refere aos seus pressupostos em relação à história e à tradição. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, obra publicada exatamente trinta anos depois de *Formação da Literatura Brasileira*, e, portanto, tardia quando pensamos na repercussão imediata que a obra de Candido despertou em termos de respostas críticas. Para Campos,

> A *Formação* privilegia – e o deixa visível como uma glosa que lhe percorre as entrelinhas – um certo tipo de *história*: a evolutivo-linear-integrativa, empenhada em demarcar, de modo encadeado e coerente, o roteiro de "encarnação literária do espírito nacional" (I, 26); um certo tipo de *tradição*, ou melhor, "uma certa continuidade da tradição (I, 16): aquela que, "nascida no domínio das evoluções naturais", foi "transposta para o espírito", ordenando as produções deste numa "continuidade substancial", harmoniosa, excludente de toda perturbação que não caiba nessa progressão finalista (CAMPOS, 2011, p. 44; 1989, p. 36).

Duas noções são destacadas, inclusive com grifo textual, por Campos em sua descrição do projeto intelectual de Candido na *Formação da Literatura Brasileira*, história e tradição, mais precisamente "um certo tipo de história" e um "certo tipo de tradição", o que significa dizer que, para Campos, há outros tipos de história e outros tipos de tradição diferentes dos que permeiam até de forma sublinear a obra de Candido e que são por ele criticadas; significa dizer também que existe entre essas outras espécies de história e de tradição aquelas que ele julga mais convenientes para entender a literatura, e, tendo em vista a questão em foco, a literatura brasileira.

Estamos diante de uma discussão que remete ao problema da tradição, assim como se relaciona a diferentes concepções de história esposadas de parte a parte. Campos deixa claro que uma de suas preocupações é a possibilidade de interação com a tradição literária:

> Estamos, pois, diante de um verdadeiro paradoxo borgiano, já que à "questão da origem" se soma a da identidade ou pseudoidentidade de um autor "patronímico". Um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade, aquele cuja *existência* é justamente mais fundamental para que possamos *coexistir* com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva, parece não

> ter existido literariamente “em perspectiva histórica”. (CAMPOS, 2011, p. 21).

Portanto, entre os objetivos da diatribe de Campos contra o conceito de formação da literatura brasileira proposto por Candido é o de tentar assegurar que continue possível, no que se refere a Gregório de Matos, para ele, “um dos maiores poetas brasileiros anteriores à Modernidade”, a nós “nos sentirmos legatários de uma tradição viva”, uma tradição em que é possível coexistir com a existência, para usar o trocadilho de Campos, do poeta como poeta brasileiro, existência que fora negada na obra de Candido. O problema de Campos, portanto, em se tratando da tradição, não diz respeito à noção em si, mas ao modo como Candido a compreende e às implicações que acarreta esse tipo de tradição para a literatura brasileira e para os seus leitores.

2.4 A POESIA “COLONIAL” E A TRADIÇÃO

Não resta dúvida que a poesia dita colonial e, em seu bojo, a poesia épica de fins do século XVIII, tem sido vista como parte de, ou estando vinculada a, algum tipo de tradição, seja a tradição literária brasileira, seja a tradição europeia e/ou antiga (greco-romana). Em 2000, Brandão, em um estudo que tem como principal virtude o tentar, nem sempre com sucesso, despir-se de uma série de noções caras à crítica literária até então hegemônica – se aproximando assim até certo ponto das perspectivas de Hansen, cuja obra mais conhecida e pioneira, *A Sátira e o Engenho*, recebe algum reconhecimento por parte de Brandão (BRANDÃO, 2001, p. 39) –, muito embora ainda repise outras, trata dessa alegada relação entre imitação e tradição.

> Pensamentos e emoções transmitidos pela poesia clássica cristalizam-se em todo um conjunto de imagens e estruturas repetidas à exaustão por nossos poetas do período colonial. A medição do poeta com seu leitor se dava basicamente de dois modos: 1. Pela via do poema, quando este reproduzia as fontes, isto é, os grandes e famosos poetas do passado; 2. Pela via do sistema educativo, na medida em que se utilizavam os mesmos exemplos e as mesmas bases culturais e estéticas vigentes nos países europeus. O leitor se reconhecia no poema, sintonizando sua sensibilidade na longa cadeia da tradição de que o poeta era o porta-voz e o continuador (BRANDÃO, 2001, p. 35).

Aqui não nos interessa discutir os problemas quanto aos pressupostos e a terminologia empregada por Brandão – seria preciso arrazoar, entre outras coisas, sobre o que se entende aqui por “pensamentos e emoções transmitidos pela tradição clássica” ou então sobre o que

ele quis dizer com "nossos poetas do período colonial" – para descrever as letras ditas coloniais que poderiam ser legitimamente apontados, mas tão somente entender, assim como se faz em relação aos demais estudos recenseados nesse capítulo. Ao tratar da tradição e de sua relação com a produção poética, Brandão enfatiza os processos de transmissão, partilha, apropriação dos modelos por parte dos poetas. Quando se refere a uma "longa cadeia da tradição", à qual tanto o poeta quanto os destinatários se vinculam ao comporem e lerem a poesia produzida e na qual o poema, pela imitação dos antigos, se inscreve, Brandão repõe dois aspectos geralmente associados à noção de tradição: sua natureza ao mesmo tempo "temporal" e "relacional" (BRANDÃO, 2001, p. 47). A tradição só é tradição, pois constitui uma permanência, do mesmo modo que só o é, pois estabelece relações entre seus partícipes. Para Brandão a tradição é partilhada tanto por meio da produção poética em si, quanto pela educação recebida por poetas e leitores, o que propiciariam, segundo ele, duas vias para "a medição do poeta com seu leitor". Brandão põe em destaque a ideia de que os poetas coloniais detinham o conhecimento da tradição e, por isso, eram completamente conscientes na aplicação preceitos transmitidos pela tradição, ele, o poeta, "sabe muito bem que está seguindo as normas clássicas de compor seu poema" (BRANDÃO, 2001, p. 66)[31].

Buscando conjugar diferentes modelos que Teles pretende estudar as imitações e as influências de Camões na poesia brasileira. Articulando História Literária, Teoria Literária, sobretudo no que se refere ao formalismo, ao estruturalismo e mesmo o chamado pós-estruturalismo, sem deixar de lembra nomes como o de Jauss, mais a essencial, segundo ele próprio, literatura comparada, Teles pretendeu elaborar um "modelo para compreensão histórica da poesia brasileira", visando igualmente à "explicação dos três tipos de sistemas, cujas relações" são "confrontadas e analisadas" em sua obra: um "sistema emissor" que corresponderia à obra de Camões, em suas "variantes" épica e lírica; um sistema transmissor, a língua portuguesa, e um sistema receptor – as obras da poesia brasileira em que se pode verificar ter havido "imitação" ou "influência" em relação à poesia camoniana.

Tradição não é propriamente uma categoria no trabalho de Teles, mas nem por isso deixa de ter importância. Quando trata, por exemplo, da imitação da épica camoniana, a tradição se apresenta como uma noção de não pouca relevância:

[31] No entender de Brandão: "Embora sejam comuns as referências à poesia ou à tradição poética nos poemas do período colonial, nem sempre eles cumprem o papel de pensar sistematicamente os problemas poéticos no sentido em que o fizeram alguns dos poemas tradicionais aqui lembrados, como a *Arte poética* de Horácio ou a *Poética* de Boileau, entre outras. Na verdade, fizeram pouco. O que geralmente encontramos são afirmações esparsas, tocando um ou outro aspecto que preocupava seus autores. Mais frequentes, porém, são os procedimentos criativos que atestam sua origem poética. Atestam para nós, num sentido arqueológico, as marcas do passado poético-cultural, como atestavam, para os autores coloniais, a imperiosa necessidade de mostrar que conheciam e seguiam a ortodoxia da tradição poética" (BRANDÃO, 2001, p. 65).

> Ao estudar as variantes épica e lírica da obra camoniana, anotamos a maior repercussão da épica, não só porque *Os Lusíadas* constituem o grande poema do Humanismo ocidental, como porque serviu de estímulo aos anseios de restauração do reino português, no século XVII. Daí o ter sido a primeira obra épica a influir no aparecimento de outras epopeias, tanto em Portugal como no Brasil. É claro que nenhuma dessas inúmeras epopeias conseguiu romper o circulo epigonal em que surgiram, sobretudo por faltarem aos assuntos tratados a dimensão histórica necessária, e modo que, em vez de manter viva a tradição épica, os imitadores de Camões apenas contribuíram, na sua maior parte, para a diluição do gênero, substituído, a partir do século XIX, pelas narrativas em prosa, principalmente pelo romance (TELES, 1976, p. 94).

Não sabemos até que ponto é de fato possível mensurar o grau de "influência" da épica e da lírica camoniana. Não estamos convencidos de que as composições em gêneros menores atribuídos a Camões foram menos emuladas que *Os Lusíadas*, do mesmo modo que não nos convencem os argumentos em torno da importância dada ao épico na restauração do orgulho nacional luso após e principalmente durante a união ibérica. Sem negar tal relevância da épica camoniana nesse sentido, é preciso que nos perguntemos se a figura do politécnico e engenhoso poeta Camões em si não teve mais peso do que apenas sua "variante épica", para usar a expressão do próprio Teles que poderia igualmente, juntamente com a designação genérica de "variante lírica" ser objeto de apreciação crítica. Passando de largo por todas essas questões, pretendemos, como temos feito em relação a todos os autores até aqui arrolados, dar a devida atenção tão somente às questões que estejam diretamente relacionadas ao problema da tradição e a questões que, segundo nosso parecer ou segundo os próprios usos discriminados ao longo desse trabalho, a ele se vinculam transversalmente ou de modo opositivo, como se dá com noções tais como modernidade, originalidade, inovação e ruptura.

Como se pode notar, para Teles a tradição épica se desagrega com o passar do tempo. Assim, aquilo que muitos denominam, tradição camoniana seria, na verdade, o processo histórico de enfraquecimento de uma genuína tradição épica de que faria parte *Os Lusíadas*, que teria se dado justamente pela multiplicação de imitadores, por vezes demasiadamente servis, como é o caso de Bento Teixeira, em *Prosopopeia* e *Caramuru*, para falar de dois dos mais famosos, do épico camoniano. Assim, essa tradição teria conhecido seu fim no século XIX, tendo seu espaço ocupado, segundo um lugar comum largamente repetido, mas questionável, sobre o fim da epopeia e a origem do romance, que é repisado por Teles. Como ele próprio declara, quando põe em relevo os seus pressupostos teóricos, Teles estuda as "influências" da poética camoniana sobre o que ele entende ser a literatura brasileira, a partir da noção de sistema, propondo três sistemas básicos a partir dos quais opera em seu trabalho

comparativo, num viés claramente estruturalista, a saber, o "sistema camoniano" (sistema nocional ou dos conceitos), o "sistema linguístico" (sistema semântico ou linguístico), (sistema literário ou imaginário).

Um dos trabalhos que apareceram nos últimos vinte anos que podem ser apontados como exemplo de obra em que a noção de tradição assume verdadeiramente o *status* de categoria em relação à produção letrada anterior ao século XIX é, sem dúvidas, o livro *Máquina de Gêneros* (2001). No prefácio do seu livro, intitulado "À guisa de um manifesto", Pécora, ao tratar de alguns dos lugares-comuns que a crítica literária do século XX, de orientação em alguns casos ainda romântica, mas também positivista, marxista, psicanalítica, etc., insistia, como ainda insiste, em sustentar em relação aos estudos sobre as representações quinhentistas, seiscentistas e setecentistas, procura demonstrar que as práticas letradas que são tratadas unitariamente como "literatura" têm, na verdade, gêneros discursivos historicamente estabelecidos dotados de especificidades que não devem ser ignoradas ao serem estudados[32]. Nas palavras de Pécora, lemos:

> Assim, ao radicalizar, como se faz nesse volume, o domínio "retórico", "poético" ou "literário" dos objetos significa algo bem diferente de investir na ficção biográfica, psicológica ou sociológica que possam suscitar. Significa mesmo resistir a isso até onde seja possível ou adequado, e recusar as chaves de interpretação que se dispensem do exame do emprego persuasivo da convenção específica que baliza a criação letrada em suas formas definidas tradicionalmente [...] Tais estudos, assim, procuram descrever, nos objetos distintos dos quais se ocupam, as suas tópicas tradicionais da invenção, suas figuras elocutivas e medidas dispositivas, valorizando a ruptura com as formas de realismo documentalista, psicológico, sociológico ou cultural (PÉCORA, 2001, p. 13).

Para Pécora, portanto, a crítica literária erra, ao "investir na ficção biográfica, psicológica ou sociológica", pois no seu costume de pressupor a literariedade dos objetos como um fato em si e como um dado atemporal, oblitera as condições particulares de sua produção e, consequentemente, as convenções a partir das quais as obras foram produzidas no espaço e no tempo. Na orelha do livro, lemos:

> Desinteressados de questões como "o objeto do escritor", "a finalidade da literatura", "a natureza humana", "a realidade histórica", "a identidade nacional", "o gosto da época", "a cultura do tempo", "a psicologia do autor" ou a "sensibilidade do artista", os estudos de *Máquina de Gêneros* adotam uma hipótese particular de crítica que, pressupondo pluralismo de valores e

[32] Como vemos, Pécora está empenhado na salvaguarda da especificidade das práticas letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII, assim como o faz Hansen.

> exercício de escolha, produz um duplo ajuste ao objeto: o *histórico*, que levanta a rede complexa de hábitos nos quais se realiza, e o *convencional*, que busca o domínio de um vocabulário familiar ao objeto, fornecido pelas teorias de época, pelas prescrições técnicas de sua composição e pela tradição do gênero retórico-poético no qual se inscreve (PÉCORA, 2001).

Como podemos notar, para Pécora, tais gêneros são tradicionais, na medida em que são historicamente perpetuados e reiteradamente retomados ao longo do tempo como modelos que fundamentam a produção num dado presente histórico. Nesse sentido, Pécora identifica claramente a historicidade desses gêneros com a sua *tradicionalidade*, ou seja, o fato que eles foram consagrados, passando assim, por meio de um consenso que se estabeleceu ao longo de séculos, uma convenção. A tradicionalidade lhes é peculiar, como uma característica que os define e que vem sendo em muitos casos obliterada pela crítica. Essa tradicionalidade se patentearia por meio da constatação de que esses gêneros constituem "formas definidas tradicionalmente" por meio de convenções específicas, adequadas a cada uma delas. Essas formas, ou gêneros, contam com procedimentos específicos de produção que os tornam distintos. Pécora lembra que suas tópicas são tradicionais, o que também denunciaria o seu caráter tradicional e negaria as teses segundo as quais os objetos por ele estudados seriam representações da realidade, expressão da psicologia ou da ideologia dos autores ou então a manifestação da originalidade do gênio. O problema é que, como veremos, Pécora não se ocupa com uma definição rigorosa, tampouco com uma avaliação da pertinência da noção de tradição.

Em outro lugar de seu prefácio, antes mesmo de falar dessas formas tradicionais, Pécora vale-se da noção de "tradição", pressupondo a existência de "tradições letradas" e "tradição clássica":

> Ao longo de todo o século passado, com o propósito de impedir que os textos literários fossem lidos como documento neutro ou objetivo, a crítica esforçou-se – com êxito inegável, já que isso se tornou condição de credibilidade analítica – para produzir a "consciência" de que eles se deixam escrever a partir de uma visão particular, perspectivada segundo o "sujeito" e o "lugar de classe" ocupado pelo seu autor. À antiga concepção positivista da linguagem como veículo neutro ou transparente de representação factual contrapõe-se sua mescla de condicionalismos subjetivos e materiais. A história é bem conhecida, dispenso-me de narrá-la. Contudo, entre tais condicionalismos considerou-se cada vez menos aqueles estabelecidos pela própria tradição letrada, constituída por práticas históricas variadas. Cada um dos trabalhos aqui reunidos procura exatamente isso: descrever os sentidos básicos de alguns escritos importantes, produzidos entre os séculos XVI e XVIII, a partir do exame de procedimentos previstos e aplicados pelas

> convenções letradas em vigência no período em questão. Isso quer dizer, por exemplo, que o que se tem chamado genericamente de "poema" não se reconhece, numa preceptiva de tradição clássica, como "poema" – termo cômodo pela totalização de objetos de tradições letradas muito distintas e, muitas vezes, impossíveis de justapor ou englobar –, mas, digamos, como soneto, como madrigal, como romance pastoril, como epístola satírica, formas poéticas precisas, com teoria, história e efeitos particulares (PÉCORA, 2001, p. 12).

Em sua crítica às perspectivas sociologizantes e psicologizantes do século XX, Pécora toma a noção de tradição como um contraponto. Os condicionalismos impostos pela crítica novecentista aos "textos literários" compostos nos séculos XVI, XVII e XVIII, acabam por soterrar os verdadeiros condicionalismo a que tais textos estariam sujeitos no presente histórico de sua produção e primeira recepção, aqueles "estabelecidos pela própria tradição letrada", tradição esta que, para Pécora, é "constituída por práticas históricas variadas" que tornam os produtos dessa tradição completamente singulares, seja do ponto de vista textual, seja do ponto de vista institucional, seja do ponto histórico e geográfico. Na especificidade dos usos convencionais que possibilitaram sua invenção retórico-poética tais produtos se apresentam, em sua própria historicidade, em formas que Pécora define como "tradicionais". Um dos problemas identificados por Pécora é justamente deixar de perceber a relação que tais obras mantêm com outras obras que lhes são anteriores e, mais que isso, a identidade no que se refere aos procedimentos que tornam possível aquilo que Pécora denomina "criação letrada" por meio do recurso a formas já disponíveis, o que leva a uma definição particular de criação que difere substancialmente daquelas que passaram a ser de tempos em tempos advogadas a partir das emergências dos vários romantismos desde a segunda metade do século XVIII.

Tradição é uma noção que, em alguns contextos, tem assumido a condição de uma categoria, dada a especificidade e a centralidade de seu emprego. Entretanto, na maioria dos casos, tradição não passa de uma noção. Embora tendo inquestionável importância, ela não representa uma categoria propriamente dita. Se, por exemplo, no pensamento de um Gadamer, tradição representa bem mais que uma noção, pois é alçada a uma posição que a torna inegociável, em outros lugares tradição não é um conceito indispensável. Por outro lado, conquanto não devamos, para o bem da verdade, dizer que tradição é uma categoria para Pécora, tampouco podemos negar que, quando comparamos *Máquina de Gêneros* com trabalhos que têm objetos similares, tradição ocupa, do ponto de vista teórico-metodológico, um lugar, no mínimo, de significativo prestígio. No caso de Pécora, no entanto, muito embora tradição não tenha a mesma importância que tem no pensamento de Gadamer, sua

desconsideração redundaria em um significativo enfraquecimento de sua perspectiva, pelo menos no que diz respeito à caracterização das letras quinhentistas, seiscentistas e setecentistas, por ele indiscutivelmente tratadas como tradicionais. Não seria impertinente dizer que a "máquina de gêneros" que Pécora tem em vista – a máquina de gêneros novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoulcauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage – é uma máquina tradicional; na verdade, ela pode ser identificada com a própria tradição letrada ou tradição retórico-poética. A menos, é claro, que Pécora ou quem se propuser a repensar sua proposta encontre uma noção mais adequada para substituir tradição. O fato, porém, é que o papel que tradição desempenha na abordagem de Pécora, terá que ser ocupado por alguma outra noção, caso não seja possível demonstrar a pertinência de seu emprego quando se trata das letras ditas coloniais. É nesse sentido que podemos dizer que tradição é uma noção de grande importância no *Máquina de Gênero*. Dada a natureza dos seus objetos de estudo, a noção de gênero, por exemplo, pode sem dúvidas ser encarada como uma categoria na abordagem proposta por Pécora; tradição, não necessariamente. Pécora inegavelmente criterioso ao pensar a noção de gênero e ao elegê-la como uma categoria, mas é preciso admitir que ele não demonstra a mesma atitude em se tratando da noção de tradição. Sem muito esforço, numa leitura relativamente superficial do *Máquina de Gêneros*, constataremos que Pécora fala de tradição de uma maneira bem despojada, sem muitos escrúpulos e sem maiores considerações, o que nos leva a pensar que, para Pécora, ou tradição é uma noção incontornável ou então que ele não se deu conta ou deliberadamente decidiu não considerar as possíveis implicações de seu uso. Ele inclusive sugere que não trabalha com uma noção de tradição distinta daquela comumente aceita por aqueles que estudam literatura.

> E se a literatura traduz com certa facilidade as ideias de tradição e convenção, assim como as de "produção" e "fictícios", o caso, é que, de modo algum, o "contexto", suposto "documento não literário", está incólume à suspeita de "invenção" ou "ficção", mesmo desconsiderada qualquer vontade deliberada de falsificação (PÉCORA, 2001, p. 14).

Tal declaração nos leva a crer que, para Pécora, no *Máquina de Gêneros*, as noções de tradição e convenção estão suficientemente estabelecidas, ao ponto de não causarem estranheza quando usadas no estudo de obras por ele classificadas como literárias.

Moreira, em um estudo recentemente publicado na *Revista Matraga* sobre os barbarismos linguísticos mimetizados em sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra,

afirma o seguinte em relação ao estudo de um tópico específico ligado às práticas letradas quinhentistas, seiscentistas e setecentistas:

> O estudo dos usos letrados dos barbarismos sintáticos e fonológicos e da palavra peregrina, nos séculos XVI, XVII e XVIII, na América portuguesa, implica pensar a interação de uma tradição doutrinal transmitida plurissecularmente, que remonta a gregos e latinos, e suas apropriações quinhentistas, seiscentistas e setecentistas – em situações de comunicação distintas daquelas com que se depararam os preceptistas antigos –, que produzem inflexões nas várias modelizações que chegaram aos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos (MOREIRA, 2013, p. 71)[33].

O uso que Moreira faz de tradição, particularizando-o com o qualificativo "doutrinal" e associado às noções de transmissão e temporalidade é de fundamental importância para compreendermos os diferentes usos de tradição que abordaremos nesse capítulo. Por isso, ele será o nosso ponto de partida para nossa exposição.

Como podemos notar, Moreira pressupõe, em seu uso da noção que temos estudado, a unidade de uma tradição específica, no caso a tradição das doutrinas que poderíamos classificar como linguísticas ou gramaticais, que tendo sido transmitida no transcurso de uma longuíssima duração, plurissecular, remontando a certos textos gregos e latinos, é apropriada nos séculos XVI, XVII e XVIII. Para Moreira, o reconhecimento da tradicionalidade das doutrinas com as quais precisa lidar em seu estudo é condição *sine qua non* no esforço por ele empreendido no sentido de compreender os "usos letrados dos barbarismos sintáticos e fonológicos e da palavra peregrina, nos séculos XVI, XVII e XVIII, na América portuguesa". Como parte de sua proposição, a noção de tradição, mostra-se decisiva para sua proposta de abordagem, haja vista que o estudo que ele pretende realizar "implica pensar a interação de uma tradição doutrinal transmitida plurissecularmente, que remonta a gregos e latinos, e suas apropriações quinhentistas, seiscentistas e setecentistas". Para Moreira, portanto, sem tal consideração da referida tradição doutrinal, e, portanto, sem compreendê-la, não se pode avançar no estudo dos "usos letrados dos barbarismos sintáticos e fonológicos e da palavra peregrina".

Como antecipamos há pouco, a noção de tradição com que Moreira trabalha em sua abordagem pressupõe transmissão, no caso transmissão de doutrinas concernentes à língua.

[33] No seu estudo sobre a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, ao tratar do caráter mnemônico da poesia, Moreira vale-se da noção de tradição de modo similar, mas referindo, nesse caso, a um *topos*, o lugar-comum da perenidade da poesia. Conforme lemos em seu texto: "A relação entre poesia e memória, presente no 'Prólogo' e reiterada muitas vezes ao longo do próprio poema, ecoa uma tradição que remonta aos antigos, particularmente à famosa ode de Horácio em que se estima o verso mais resistente ao tempo do que os monumentos erigidos pelos homens com o objetivo explícito de a ele fazer face" (MOREIRA, 2008, p. 103).

Tais doutrinas remetem a matrizes antiquíssimas, matrizes gregas e romanas (Aristóteles, Cícero, Retórica a Henênio, Quintiliano etc.), sujeitas ao longo do tempo a diferentes apropriações (Nebrija, João de Barros, Fernão de Oliveira, Gândavo, Anchieta, Salviati, Varchi etc.) – interessando a Moreira, de modo especial, as que se dão nos séculos XVI, XVII e XVIII. Moreira tem em vista o intercâmbio entre as doutrinas antigas e suas apropriações quinhentistas, seiscentistas e setecentistas. Como destaca Moreira, tais apropriações ocorrem, dado o seu irremediável caráter contingente, "em situações de comunicação distintas daquelas com que se depararam os preceptistas antigos". Por isso, elas necessariamente "produzem inflexões nas várias modelizações que chegaram aos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos".

Para nós, dos usos de tradição que encontramos nos excertos de Pécora e Moreira, somente aquele pelo qual Pécora fala de "tradição clássica" deve ser de fato criticado e apontado como sendo anacrônico, nos demais casos, eles se valem de um uso genérico de tradição que não pode de modo algum ser confundido com os usos românticos e positivistas de tradição. Os seus usos, com poucas diferenças, naturais por conta da passagem do tempo e do contexto acadêmico em que são usados, não diferem significativamente de usos cobertos pelos dicionários e as demais obras dos séculos XVI, XVII e XVIII que pudemos consultar no capítulo anterior.

Valle afirmar que Cláudio Manuel da Costa repõe o mesmo em sua poesia, atualizando lugares-comuns tradicionais nos limites de um gênero poético tradicional, ainda que o faça por meio da eleição de matéria nova:

> Os *topoi*, metros e gêneros que Cláudio repõe são os de sempre; mas os repõe *non eadem*, como fica dito no epigrama latino que abre a seção dos sonetos das *Obras*, a reposição se faz, portanto, *não do mesmo modo*. A singularidade da "Fábula do Ribeirão do Carmo" não está em um suposto localismo paisagístico e/ou patético que fizesse dele "um brasileiro na maneira de sentir". Já que ninguém seriamente falaria em localismo de Virgílio, seria ao menos plausível pensarmos a "Fábula…" inventada por Cláudio segundo uma noção de pátria que não se identifica com a de Estado político e segundo uma noção de poesia que supõe a emulação como valor. Nem por isso, precisamos deixar de pensar sua singularidade na perspectiva indelével do presente, que, enfim, é o que interessa. Seguindo metros e *topoi* tradicionais adequados a um gênero tradicional, a "Fábula do Ribeirão do Carmo" enuncia o inaudito. A matéria nova – a história infeliz do pátrio Rio, jamais ouvida por Fauno ou Pastor e jamais soada pela flauta silvestre das *Sicelides Musae* do gênero de Teócrito – permitirá que Cláudio requeira a coroa do "*primus ego*", com que pretendia ser digno de fama e construir a sua posteridade (VALLE, 2003, p. 114).

Valle apresenta-nos um exemplo colhido da poesia de Cláudio Manuel da Costa que serve para ilustrar como se daria a dinâmica dos processos de emulação no interior da tradição

na efetiva prática de composição dos poetas, deixando-nos antever outros importantes aspectos que caracterizam a noção de tradição corrente entre muitos estudiosos:

> Na carta, Cláudio simula uma ressalva para os seus versos como argumento de que seu gênero e estilo são ineptos para o tratamento de tão alta matéria. [...] Seu pensamento é enformado por atributos cujo entendimento era imediato: opõe a cítara épica à flauta pastoril, como representações do estilo alto e do humilde. Para justificar a suposta inadequação da matéria bélica, elevada, ao estilo humilde da écloga, desculpa-se com a incultura de suas musas pastoris. São lugares comuns tanto a inadequação da matéria quanto a justificativa. Os primeiros versos da Écloga IV de Virgílio são apenas um exemplo da tópica já cristalizada como tal [...] A invocação estabelece a referência erudita emulada, operando a *traditio*, ou seja, a "(ex)tradição" do passado para o presente: "Suelides musae". Assim como Virgílio "traz" para a Roma de Augusto as musas sicilianas de Teócrito, Cláudio faz uma "tradição" para o Novo Mundo, ao "trazer" um conjunto de práticas poéticas e políticas. Desde Teócrito e Virgílio trata-se matéria heróica travestida em fábula pastoril: "Paulo maiora canamus". A "ressalva" de Cláudio — que não é ressalva, mas uma recusa da épica — dirige-se, portanto, à recepção coeva (VALLE, 2006, p. 205).

O trocadilho proposto por Valle serve para demonstrar que, a noção de *traditio* representa em última instância um exercício que se dá num movimento que tem como seu ponto de referência, ou talvez devamos dizer ponto de partida, o presente da apropriação que se faz do passado que se traz ao ponto *nunc*, exatamente desse modo passivo, assim, Valle pode dizer que, num certo sentido, a *traditio* é, na verdade, um processo de extradição, marcado pela violência simbólica ao passado que se extradita. Como poeta inserido em uma tradição[34], Cláudio Manuel da costa produz o seu poema inscrevendo-o nessa tradição não somente no que diz respeito ao que pode ser qualificado como imitação propriamente dita,

[34] Como declara Valle em outro de seus escritos, Cláudio Manuel da Costa pode ser considerado um poeta vinculado a uma tradição: "Evidentemente fora de tal universo teórico, parece provável que Cláudio Manuel da Costa, nas suas *Obras*, de 1768, considera a si um poeta *elegíaco* quando é o poeta que fala sem assumir *persona* fictícia (*diégesis*), mas faz também poesia *lírica*, principalmente nos encômios, ou em alguns dos poemas pastoris. Nestes, porém, já não fala o mesmo poeta, porque a imitação encena *personae fictae* que enunciam diretamente (*mimesis*). A hipótese exige, contudo, um excurso, para que se situem as noções de *lírica*, *elegia* e *bucólica* na tradição que Cláudio integra" (VALLE, 2004, p. 52). Para Valle, na tradição em que Cláudio Manuel da Costa se insere a chamada poesia lírica conta com definições distintas daquelas que a eles foram impostas após o século XVIII pela tradição romântica. Segundo ele, "A poesia 'lírica' dos séculos XV ao XVIII integrou inúmeros arranjos genéricos muito mais intricados do que hoje se subentende sob esse hiperconceito que a tradição posterior a Goethe, Kant e Hegel sedimentaria" (VALLE, 2004, p. 51). Sem dúvidas, para Valle, Cláudio Manuel da Costa é, no seu tempo, membro de uma tradição específica: "Em Cláudio e na tradição em que ele se insere e que ele atualiza, representam-se, por exemplo, Maiorais, Pastores e Vaqueiros, como três alturas distintas, às quais são convenientes dignidades distintas" (VALLE, 2005, p. 80). Nessa tradição, a contribuição de vários autores, antigos e modernos, se patenteia pela sua condição de poetas modelares: "A fábula pastoril é aqui a roupagem ornada do encômio, o que era comum na tradição bucólica pelo menos desde Virgílio, e de Sannazaro a Cláudio Manuel, se fez em Garcilaso, Camões, Diogo Bernardes, Lope de Vega, Rodrigues Lobo etc" (VALLE, 2006, p. 209).

mas também quando opera o desvio[35], haja vista que a variação elocutiva é procedimento previsto no domínio da tradição.

Outro ponto de extrema relevância para o entendimento do que se tem considerado como sendo a tradição nos estudo das práticas letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII, é a ideia de que se por um lado a *traditio* transmite o preceito, e, portanto, permite a reposição do mesmo nos atos de enunciação presentes, em alguma medida ela "prevê" o desvio, que longe de representar uma ruptura, fundamenta-se no estabelecido e, desse modo, do ponto de vista da sua legitimidade enquanto uso variado no domínio da própria tradição, assume perante esta, por artifício, a feição de uma diferença que parece querer negar a norma nela inscrita. Conforme lemos na tese de Valle:

> Perante seus pares letrados e seus superiores hierárquicos, Cláudio demonstra conhecimento das regras e das preferências do tempo propondo seguir caminho aparentemente diverso. E permite-se isso não porque rejeite os preceitos e a "comua opiniaõ" contemporânea, mas porque sabe que a tradição lhe autoriza o "desvio" (VALLE, 2006, p. 205).

Os usos de tradição que temos considerado até aqui estão de algum modo ligado à questão da imitação e sem dúvidas essa é uma conexão comum que é estabelecida nos estudos das letras anteriores ao século XVIII. Problemas concernentes à recepção e à transmissão de modelos têm ocupado os estudiosos dessas práticas discursivas, pelo simples fato de que imitação é uma das várias categorias essenciais para a inteligibilidade dos mecanismos envolvidos na produção de enunciados poéticos sob o antigo sistema retórico-poético. Ao tratar do conceito de imitação da natureza, *imitatio naturae*, conforme a definição romana, Teixeira, vale-se de modo similar da noção de "tradição", enfatizando a sua relação com a tópica e, consequentemente, com procedimento retórico da invenção, bem como com a noção de *decorum*, ou conveniência: "Imitar a natureza, nesse caso, equivale a inventar os casos retóricos, ou seja, escolher as tópicas ou lugares da tradição poética e dispô-los conforme a conveniência dos gêneros literários" (TEIXEIRA, 1999, p. 251).

---

[35] Alhures, Valle parece curiosamente propor uma disjunção entre emulação e tradição, ao menos o que ele denomina como "tradição contínua". Assim, as relações de imitação que se estabelecem entre os poetas do passado e do presente são compreendidas não como "cadeias de emulação" (VALLE, 2003, p. 113). Em outro de seus trabalhos Valle propõe a noção de tradição descontínua para pensar a tradição que remete às éclogas virgilianas: Segundo os fragmentos do diálogo da "República" de Cícero, é no ócio que se encena a utilidade. E o equivalente dessa prática em poesia serão as dramatizações bucólicas, sobretudo as éclogas de Virgílio e a tradição que se estabelece a partir delas; tradição descontínua, mas sem dúvida vigorosa até o XVIII, sendo Cláudio um dos seus momentos altos, apesar do efeito de aplainamento que o tempo produz. Não por acaso, a decadência do modelo de corte e a ascensão da ética do trabalho coincidem com a morte, parece que definitiva, da poesia bucólica nos moldes virgilianos. Este, o "azar" histórico do refinado rústico Glauceste Satúrnio (VALLE, 2005, p. 80).

Se muitos estudiosos têm por um lado enfatizado as relações entre tradição, decoro e invenção poética, de modo que no seio da própria tradição o desvio é algo previsto – até por conta do caráter contingente da emulação, que no fim das contas se revelaria um "ajuste de aplicação", como diria Pécora, ou uma "variação elocutiva" com preferiria Hansen –, há, por outro lado, aqueles que defenderam, no que se refere às letras dos séculos XVI, XVII e XVIII, uma perspectiva em que a noção de tradição se contrapõe diametralmente à noção de inovação.

2.5 A ÉPICA LUSO-BRASILEIRA E A TRADIÇÃO

Em estudo sobre a *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, Moreira também se vale da noção de tradição, mas nesse caso para tratar de duas tradições bem mais específicas, a saber, a chamada tradição épica e a tradição do *topos* que relaciona poesia e memória. Nos dois casos, como é bastante comum nos usos da noção de tradição, e como acabamos de atestar por meio da ideia de "tradição doutrinal" ocorre uma particularização da noção de tradição, o que torna possível o reconhecimento de inúmeras e distintas tradições. Como temos visto e ainda veremos ao longo desse capítulo tais particularizações representam a maior parte dos usos de tradição que encontramos.

Em seu estudo sobre o poema de Bento Teixeira, Moreira fala da "tradição épica" quando trata da contínua constituição de autoridades "modernas" do gênero a partir do século XVI, autoridades estas que passam a servir como modelo imediato na produção de novo poemas heroicos. Conforme declara Moreira:

> Apesar do influxo da épica oriunda da Antiguidade sobre os poetas quinhentistas e seiscentistas, é de notar que muitos poemas heroicos, cuja fatura se deu a partir do século XVI, passaram a ser encarados como modelos a serem emulados, constituindo-se em autoridades no interior da tradição do gênero épico. Tanto assim, que em *Prosopopeia* o modelo a ser imediatamente considerado como objeto de emulação não é a *Eneida* nem os poemas homéricos, mas sim *Os Lusíadas* de Camões (MOREIRA, 2008, p. 99).

Nesse caso, poetas épicos "modernos" passam a integrar a tradição do gênero à medida que são constituídas como autoridade por meio do reconhecimento da excelência de seus poemas. Estes passam, como diz Moreira, "a ser encarados como modelos a serem emulados" vindo a assim a ingressar na tradição do gênero ao lado dos antigos, ao ponto de muitas vezes serem preferidos em relação a estes. Tal constituição de *auctoritas* se daria no

interior da tradição. Na verdade, podemos afirmar que tal constituição é um dos meios pelos quais a própria tradição se perpetua no tempo. No que se refere à tradição de gênero, esta se fundamenta nessa contínua constituição das *auctoritates*, pela qual os modelos são disponibilizados para os novos poetas e apropriados por estes de diferentes maneiras, com maior ou menor grau de variação inventiva, elocutiva e dispositiva[36].

Do mesmo modo que, no caso das autoridades gramaticais a que se refere Moreira no outro texto, a tradição remete a autores modelares do passado, os antigos, por meio de complexos processos históricos de transmissão e recepção chegaram até os séculos XVI, XVII e XVIII, interagindo com as apropriações que dela são feitas no presente – em que esta tradição continua sendo historicamente construída –, a tradição épica teria sido construída ao longo do tempo por meio de processos igualmente complexos e a partir de circunstâncias particulares e, no presente, dando continuidade ao seu processo de constituição, pelas apropriações – Virgílio emula Homero, Camões emula Virgílio, Bento Teixeira emula Camões – possibilita a emergência de novos modelos. Pensada desse modo, a tradição se define desde o presente, muito embora tenha como referência o passado – questão sobre a qual nos debruçaremos em seu devido tempo.

O outro exemplo de uso da noção de tradição que encontramos nos trabalhos de Moreira não difere, em suas bases, dos outros dois, sendo que muito do vocabulário que cerca a palavra tradição servindo para aclarar o significado em que ela está sendo usada é praticamente o mesmo.

> A relação entre poesia e memória, presente no "Prólogo" e reiterada muitas vezes ao longo do próprio poema, ecoa uma tradição que remonta aos antigos, particularmente à famosa ode de Horácio em que se estima o verso mais resistente ao tempo do que os monumentos erigidos pelos homens com o objetivo explícito de a ele fazer face (MOREIRA, 2008, p. 103).

Novamente estamos diante de uma tradição que "remonta aos antigos", obviamente gregos e romanos que servem de modelos a muitos outros poetas que atualizaram em sua poesia a tópica da relação entre poesia e memória, perpetuando-a até o presente em que Bento

[36] Partindo de uma orientação teórico-metodológica significativamente distinta da que fundamenta a leitura proposta por Moreira, Teles, de cujo trabalho já tratamos com um pouco mais de atenção, diz o seguinte acerca do tipo de imitação que se pode observar em *Prosopopeia* no que se refere ao modelo camoniano: "É inegável que o autor de *Prosopopeia* pagou demasiado tributo a Camões, a tal ponto que o seu poema não passa de um certo arremedo de *Os Lusíadas*, como tem sido a opinião geral e unânime da crítica brasileira. [...] Assim, através de palavras, versos, imagens, enfim, através de todo tipo de comparações estilísticas se pode comprovar como Bento Teixeira imitou a obra de Camões [...] Tanto o seu sistema poético como o seu sistema retórico não tiveram suficiente autonomia criadora para imprimir, sobre o modelo camoniano, maior autenticidade à sua obra, ao contrário do que se verificou com Camões sobre o modelo virgiliano" (TELES, 1976, p. 100).

Teixeira compõe a *Prosopopeia*. Essa tradição pode ser rastreada até a poesia de Horácio, em especial à célebre ode a Melpomene.

Observemos que o modo como Moreira pensa a tradição nos possibilita uma abordagem que permitiria pensar a interação entre tradição e apropriação, mas também entre tradição e emulação, tradição e temporalidade, tradição e contingência histórica, entre tantas outras questões passíveis de serem suscitadas a partir de seu uso da noção de *traditio*, o que se confirma à medida que lemos seu artigo. Podemos, a partir desses e de outros de seus escritos, supor que Moreira – assim como boa parte dos estudiosos incluídos nesse estudo – defenda, por exemplo, a extremamente verossímil tese de que os modelos que chegaram aos séculos XVI, XVII e XVIII interagem com suas apropriações atualizando, no presente, a tradição das doutrinas gregas e romanas sobre a língua, historicamente constituída por diferentes *auctores* e transmitida pelo contínuo processo de recepção de seus textos, mediante a produção de cópias, traduções, paráfrases, comentários.

Em trabalhos publicados em 1997 e 2000, *O Uraguai e a Fundação da Literatura Brasileira* e *O despertar do gênio brasileiro*, em que claramente demonstra afinidade com a perspectiva de Candido acerca da formação da literatura brasileira a partir do século XVIII e ainda sob a égide das muitas noções românticas que vem sendo levadas a diante por estudiosos dos séculos XX e XXI, entre elas as de origem e de gênio, Chaves, ao propor uma leitura de *O Uraguai*, de Basílio da Gama, em várias oportunidades recorre à noção de tradição para falar da relação entre a produção setecentista e os modelos antigos. Para Chaves, no *Uraguai* seria possível identificar elementos de "tradição e modernidade formal" (CHAVES, 2000, p. 1992).

Seguindo de certo modo a orientação de Candido (1997), Chaves também contrapõe duas noções básicas de tradição, a tradição legada pela chamada antiguidade clássica que chegou aos homens do século XVIII e, entre eles, Basílio da Gama, e a tradição que, tendo sido forjada pelos românticos, toma os poetas anteriores ao século XIX como antecipadores da nacionalidade, como parte de uma tradição brasileira.

> Assim quando os brasileiros se puseram a fazer teoria e crítica literárias, buscaram não apenas a autonomia e nacionalidade da literatura do presente, mas ainda a existência de uma tradição literária nacional gerada desde o início dos tempos coloniais. Favorecidos quer pela necessidade de afirmação do Estado brasileiro, quer pelo interesse generalizado pelas peculiaridades das literaturas nacionais e pelos estudos históricos e comparativistas, eles lançaram manifestos e teorias em defesa da independência da literatura e procuraram localizar e louvar no passado colonial (e até no pré-colonial), autores e obras com que lhe formar a tradição (CHAVES, 1997, p. 128).

Numa chave que se ancora principalmente nos postulados da chamada estética da recepção (CHAVES, 1997, p. 15), Chaves se propõe a reconstituir a trajetória das leituras contemporâneas e ulteriores do *Uraguai*, pesando as mudanças quanto ao entendimento e valorização do poema de Basílio da Gama. É justamente por isso que se ocupa da apropriação romântica dos poemas escritos no final do século XVIII, especificamente *O Uraguai*. A autora se vê obrigada a lidar com a noção de tradição também quando considera a recepção crítica do épico de Basílio da Gama. Quando, por exemplo, tece comentário sobre o que ela interpreta como tendo sido um "obscurecimento de *O Uraguai* no quadro da literatura portuguesa", ao expor o posicionamento de Teófilo Braga em relação ao poema no *Manual da História da Literatura Portuguesa*, publicado em 1875, pontua:

> O historiador açoriano afirma igualmente que *O Uraguai* e o *Caramuru* encontraram na tradição o veio da riqueza épica, conseguindo pela primeira vez no século XVIII aproximar-se 'da fonte pura de toda a poesia e de toda a liberdade' [...] Entende todavia que a 'tradição foi mal comprehendida no *Uraguai*, [cuja] forma rompe tambem com as velhas machinas mythologicas e com a prolixidade insulta dos seus contemporâneos" [...], o que sugere certa oscilação no juízo do poema: positivo, na medida em que abandona os modelos importados, e negativo, porque foge dos moldes camonianos (CHAVES, 1997, p. 197).

Já em *O despertar do gênio brasileiro*, ao descrever de forma estrutural o poema de Basílio da Gama e refletir sobre o que ela entende ter sido os processos de criação poética adotados pelo poeta na composição de sua epopeia, Chaves, por um lado, se vê obrigada, até por conta dos juízos díspares que a obra recebeu ao longo do tempo, a tratar dos "moldes clássicos" da epopeia, ou seja, seus modelos tradicionais, a fim de demonstrar a pertinência de sua definição de *O Uraguai* como sendo uma "epopeia brasílica". Como isso, ela se vale com regularidade da noção de tradição em sua argumentação. Chaves vê, no poema de Basílio da Gama, uma espécie de atitude ambivalente em relação à tradição, uma vez que o poeta em seus processos de criação poética teria ora se aproximado, ora se afastado dos moldes clássicos da epopeia, fazendo escolhas que teriam tornado seu poema em grande medida original e moderno em comparação com outros poemas épicos do século XVIII. Segundo ela, desde a proposição do poema esse aspecto da obra se mostra evidente:

> Ao fundir a invocação e a proposição numa frase curta e singela, o poeta aproxima de si a origem da inspiração e da criação e, simultaneamente, coloca num plano mais humano o herói e seu feito. O discurso fecha, contudo, com uma voz dissonante que lamenta o acontecido e o atribui, um tanto vagamente, à ambição de poder. Este tom crítico e elegíaco é pouco habitual nos exórdios da poesia épica. Assim, complexos e contraditórios, os

> versos iniciais de *O Uraguai* assinalam já aspectos significativos da composição geral da obra, entre os quais se destacam: a mistura de elementos tradicionais e novidades; a conjugação de aspectos épicos, líricos, trágicos e satíricos; a simpatia pelos vencidos; as intervenções do poeta, restringindo o distanciamento épico; o realismo; a plasticidade; a musicalidade; a simplicidade de expressão (CHAVES, 2000, p. 75).

Em outras partes da disposição do poema o poeta teria igualmente buscado harmonizar características tradicionais e soluções novas. Segundo Chaves, "também a dedicatória e o epílogo, com sua complexidade e contradições, realizam", n'*O Uraguai*, "a mesma fusão de aspectos tradicionais e inovadores" que se verifica na invocação/proposição e no restante do poema (CHAVES, 2000, p. 76). Quanto à parte narrativa do poema destaca Chaves, recorrendo novamente à noção de tradição:

> De certo modo limitado e unificado no nível das ações, *O Uraguai* apresenta matéria e estrutura narrativas relativamente simples, subvertendo, porém, a ordem cronológica dos acontecimentos com início *in media res*, preconizado pela mais difundida tradição épica (CHAVES, 2000, p. 76).

Teixeira, quando comenta a disposição de *O Uraguai* enfatiza o caráter tradicional da abertura do poema. É com base "numa seleta tradição" que Basílio da Gama teria colocado "como entrada de seu texto um bloco unitário" que, segundo Teixeira, "funciona como um poderoso agenciador de significados para todo o poema" (TEIXEIRA, 1996, p. 105). Aqui, a tradição aparenta ter tido um peso maior nas escolhas feitas por Basílio da Gama na composição e preâmbulo épico. Uma longa e importante tradição teria, por meio dos modelos de Homero, Virgílio, Tasso e Camões, teria sido mobilizada pelo poeta a fim de alcançar os efeitos pretendidos. Assim, ao menos em parte, a composição seria o resultado da emulação. Ao menos em parte, pois, como sabemos, o autor, assim como Chaves, o autor admite certo grau de originalidade não somente nessa parte do poema, mas em todo ele. A respeito da primeira secção do poema, declarara Teixeira:

> A enorme graça dessa portada decorre principalmente da ousadia especial com que o poeta ora se aproxima, ora se distancia da tradição clássica da abertura das epopeias. Essa ousadia, no entanto, é muito disciplinada, orientando-se no sentido de atingir a originalidade sem desdenhar os modelos, que são razoavelmente claros e inequívocos: Homero, Virgílio, Tasso e Camões. E mais: o modo pelo qual Basílio da Gama vincula sua introdução à lição dos mestres excede os limites da imitação neoclássica e aproxima-se claramente do conceito contemporâneo de diálogo textual e intertextualidade (TEIXEIRA, 1996, p. 103).

Para Chaves, esses aspectos estariam relacionados a uma intenção deliberada por parte do poeta de produzir uma obra que, embora mantivesse elementos que a vinculavam aos modelos tradicionais do gênero épico então em voga, em vários sentidos se revelaria inovadora para os seus destinatários de primeira ordem, senão ao intuito de se aproximar de uma espécie mais simples, primitiva e originária de epopeia, os moldes homéricos, por exemplo, o que igualmente distanciaria *O Uruguai* dos modelos que teriam sido mais valorizados a partir do século XVI, especialmente o italiano. Consoante seu argumento,

> Na altura em que escreveu *O Uraguai*, José Basílio da Gama poderia ter escolhido para lhe dar forma poética o molde estabelecido por qualquer uma das epopeias mais famosas da literatura ocidental antiga e moderna, embora *Os lusíadas* se tivessem tornado, desde a publicação, a matriz privilegiada da poesia épica escrita em português (CHAVES, 2000, p. 192).

Conquanto tivesse em seu tempo a possibilidade de se conformar à tradição do gênero épico, e de certo modo pressionado a imitar Camões, ou mesmo de seguir moldes mais recentes, como os franceses do século XVIII, produzido seu poema com base em modelos disponíveis, quem sabe elegendo um dentre eles, compondo seu poema a partir de sua imitação, o poeta teria seguido caminho diverso[37], pois como ela segue dizendo, Basílio da Gama

[37] Em relação ao papel da imitação – denominada por ela mimese – na produção e recepção de obras no século XVIII, diz Chaves (1997, p. 23): "Como não podia deixar de ser, as características específicas da concepção e prática da literatura no Setecentos determinavam formas peculiares de recepção das obras literárias. O conceito de mimese, essencial à poética do século XVIII, intervém fortemente na produção receptiva, tanto valorativa como criativa. Nesta traduz-se numa gama muito variada de fenômenos imitativos, naquela faz assentar os parâmetros da análise e do juízo das obras na comparação com modelos consagrados e com cânones pré-fixados". Segundo ela, "O Neoclassicismo setecentista guarda a noção de literatura dos séculos XVI e XVII e extrai seus princípios básicos das mesmas fontes: a *Poética* de Aristóteles, a epístola *Ad Pisones* de Horácio, as *Intitutiones* de Quintiliano e o tratado *Do sublime*, atribuído a Longino. A imitação da natureza – fundada no conceito aristotélico da mimese e reduzida, por vezes, à imitação dos modelos antigos e modernos – é o cerne dessa poética e de seus mais importantes postulados" (CHAVES, 1997, p. 21). Chaves, ainda tratando dos princípios da imitação poética que teriam vigorado no século XVIII, lança mão das noções de herança e legado, comumente associadas à de tradição, como temos visto, em outros autores: "Aspecto também fundamental na teoria clássica, a divisão dos gêneros literários consoante os modos de imitação da natureza não foi abandonada com o aparecimento de novas espécies poéticas. Apoiados nos princípios herdados da Antiguidade e nas modernas concepções racionalistas da literatura, os teóricos fizeram inúmeras tentativas para definir a natureza e as características de cada gênero, mas não conseguiram assentar em bases seguras a sua codificação exagerada nem seus juízos dogmáticos e frequentemente contraditórios. Sem resolver a questão das formas diferentes, limitaram-se a argumentar pró ou contra as novidades e a liberdade do escritor. É ainda legado da Antiguidade greco-latina o interesse que a poética clássica manifesta pelos efeitos da literatura sobre o leitor" (CHAVES, 1997, p. 22).

> rejeitou a dependência a um modelo único e preferiu fugir quer à forma italiana das oitavas heroicas a que Camões dera a suprema expressão em nossa língua, quer ao alexandrino francês de rimas emparelhadas que, após as primeiras experiências de Ronsard, Du Bartas e D'Aubigné, Voltaire havia posto na moda com *La Henriade*, cujo prestígio era então grande. Optando por uma via mais pessoal e moderna, Basílio da Gama constrói seu poema em decassílabos brancos, sem divisão estrófica (CHAVES, 2000, p. 192).

Nesse sentido, as linhas de argumentação de Chaves e Teixeira no que diz respeito aos "processos criativos" adotados por Basílio da Gama na composição de *O Uraguai* se distanciam, uma vez que Teixeira não somente admite a imitação de Camões, como também vincula o poema de Basílio da Gama ao modelo de Tasso, ainda que de modo periférico em comparação com os demais. Para Chaves, Basílio da Gama teria evitado a imitação de Camões. Não percamos de vista que, a essa altura, Chaves já havia advogado uma concepção de criação poética, que ela julga ser possível depreender a partir da leitura do próprio poema, em que a inventividade pessoal do poeta tem amplo espaço de atuação. Segundo sua perspectiva, no fim das contas, a tradição – as formas tradicionais do épico –, n'*O Uraguai*, se conjugaria com a imaginação do poeta e com a inspiração advinda da realidade de seu tempo, em outras palavras, da experiência[38]. Desse modo, a sensibilidade artística de Basílio da Gama, presente tanto na fantasia quanto na ficcionalização do real, seriam determinantes para a realização do poema em relação à imitação dos modelos tradicionais. Essa é com certeza uma maneira bastante romântica, senão pós-romântica, de descrever os meandros da composição de um poema. Teixeira, embora reconheça uma margem de originalidade n'*O Uraguai*, concede à tradição um papel bem mais amplo nos processos de composição do poema:

> Exceto no que diz respeito a Tasso, essas conexões são de natureza processual. Tal ocorre quando um autor adota, em termos próprios, um procedimento anteriormente experimentado por outrem. Isso é comum na evolução das formas artísticas, e sabe-se que é o conjunto abstrato dos procedimentos literários da tradição que produz a língua literária, da qual as

[38] Lembremos que, nesse ponto de sua exposição, Chaves acabara de concluir com base no que fora exposto na secção anterior, em que trata da alegada "valorização do espaço americano" passível de ser percebida n'*Uraguai*, a qual, segundo o parecer da autora, estaria "entre a convenção e a realidade", que "a construção do espaço em *O Uraguai* assenta num dos processos mais característicos da poesia de nosso escritor, o qual consiste em dosar engenhosamente sua fantasia pessoal, as formas tradicionais e as inspiradas na realidade" (CHAVES, 2000, p. 191-192).

> obras concretas não passam de manifestações particulares (TEIXEIRA, 1996, p. 103)[39].

Não obstante ter preferido, segundo Chaves, seguir por "uma via mais pessoal e moderna", a autora argumenta que Basílio da Gama não se manteve tão distante de uma tradição, tradição antiquíssima, por exemplo, na elaboração métrica d'*O Uraguai*, pois, como destaca:

> O verso branco não constitui porém uma completa novidade do estro brasiliano que, escolhendo-o, retomou os caminhos da épica greco-romana, abandonados pela grande maioria dos autores da Europa moderna, que, neste campo, privilegiava a lição dos grandes escritores do Renascimento italiano. Uma das raras exceções é o *Lost paradise*, de Milton, que também pode ter servido de inspiração para *O Uraguai*. Por outro lado, o abandono da rima liga nosso poeta à estética do neoclassicismo e do arcadismo, que, por meio desse preceito buscava a simplicidade formal e uma maior liberdade de movimentos na criação poética (CHAVES, 2000, p. 192).

Seguindo um ponto de vista em que ecoam vozes como a de Staiger sobre o aspecto que serviria para caracterizar a expressão própria do gênero épico em que o poeta de *Uraguai* inscreve seu poema, Chaves conclui que "ao preservar a unidade métrica, o poeta brasileiro mantém-se mais próximo da essência do épico". Como exemplo da relativa adesão de Basílio da Gama à tradição épica, Chaves arrazoa que, conquanto tenha construído "seus decassílabos com grande variação rítmica", com base em sua perícia "na arte de versificar", na composição métrica de *O Uraguai*, conforme "recomendava a tradição para os assuntos de caráter épico", o poeta "elege sobretudo o decassílabo heroico" (CHAVES, 2000, p. 193). Anteriormente ainda, Chaves, discorrendo sobre o que ela entende ser "desdobramento original da figura do antagonista" no poema de Basílio da Gama, afirma:

> apesar de serem os reais oponentes, os padres não participam pessoalmente na ação militar e, portanto, não se confrontam diretamente com o herói e seu círculo de guerreiros, o que os distingue do tipo vulgar de antagonista. Por outro lado, eles não apresentam as qualidades heroicas que seus pares

[39] Ainda segundo Teixeira: "Do ponto de vista teórico, as obras concretas, consideradas em si, são menos importantes do que a língua literária. Nessa perspectiva, o valor de um procedimento não reside necessariamente no seu ineditismo, mas sim na força da persuasão estética com que é utilizado por um autor. E Basílio da Gama soube, como poucos em nossa literatura, trazer a tradição para dentro de *O Uraguai*, deixando porém, em cada passo, antes a ideia de homenagem ao texto de origem que a impressão de apoio para a construção do seu próprio texto" (TEIXEIRA, 1996, p. 103).

> normalmente revelam noutras epopeias e se caracterizam apenas por traços negativos, o que também os afasta do modelo tradicional da personagem épica (CHAVES, 2000, p. 135).

Mais adiante, ela conclui que,

> duplicados nas figuras dos índios e dos padres, os antagonistas da obra brasiliana consubstanciam, no primeiro caso, heróis conformes com os modelos tradicionais e, no segundo, anti-heróis, que, aproximando a obra de formas características da poesia satírica, dão-lhe uma configuração de certo modo original (CHAVES, 2000, p. 135).

Como podemos perceber, a poesia épica produzida nos séculos XVII e XVIII, tem sido lida, a partir de diferentes perspectivas, como partícipe de uma tradição letrada e, na maioria das vezes, de uma tradição literária.

2.6 PROBLEMAS QUANTO AO USO DA NOÇÃO DE TRADIÇÃO EM RELAÇÃO ÀS LETRAS ANTERIORES AO SÉCULO XIX SEGUNDO JOÃO ADOLFO HANSEN

Num ensaio dedicado à poesia de Camões, Hansen vale-se da noção de "tradição", pressupondo, porém, a transversalidade de diferentes tradições em uma dada produção poética, no caso a de Luís de Camões. O trecho é relativamente longo, mas vale a pena ser transcrito. Segundo Hansen, a poesia de Camões:

> Transforma matérias de diversos tempos que fazem o seu presente, o século XVI, muito mais largo e extenso que os cem anos convencionais. Como tradições de autoridades poéticas, filosóficas e históricas de extensão e duração diversas, algumas dessas estruturas são antiquíssimas, como o grande bloco greco-latino ou as doutrinas e a poesia gregas e latinas da arte como mimese: a doutrina aristotélica da épica exposta na Poética; a doutrina das reminiscências de Platão e Plotino; a doutrina do sublime de Longino e Hermógenes; as epopeias de Homero; a elegia erótica de Ovídio etc. Outras, mais recentes, datam do século XV, como o platonismo reciclado por Marsílio Ficino, Pico della Mirandola, Cristóforo Landino e Angelo Poliziano na academia florentina de Careggi. Muitas datam dos séculos XII e XIII, como a poesia da coyta e do amor cortês dos trovadores galego-portugueses e provençais; e o "doce estilo novo" italiano, mescla de língua vulgar, formas poéticas e culto da Antiguidade, exercitados nos anos iniciais do século XVI por poetas portugueses, como Sá de Miranda e Antonio Ferreira, que imitam o soneto e a canção de Petrarca, o terceto de Dante, a elegia e os capítulos de Bembo, as éclogas de Sannazzaro, a oitava rima de Poliziano, Bocaccio e Ariosto (HANSEN, 2005, p. 159-160).

Hansen defende que a leitura atenta da poesia de Camões, feita por alguém que tenha a erudição necessária, leva inevitavelmente à identificação de elementos diversos, os quais remetem a diferentes obras e autoridades, domínios de saber, modelos inventivos, elocutivos e dispositivos muito ou pouco distanciados no tempo que poderiam ser tratados como diferentes tipos de tradições. Deste modo, enfatizam de um modo a historicidade, a contingência e a singularidade das tradições e das apropriações a que aludem. Notemos tal atitude em mais um excerto sobre a poesia de Camões:

> Em seu presente, Camões é antes de tudo um poeta pantécnico ou politécnico, engenhosíssimo e agudo. Domina várias tradições poéticas simultaneamente, compondo poesia que se filia ora a uma, ora a outra, conforme seus gêneros e estilos específicos. Não é necessário classificar sua arte unitariamente por meio de etiquetas evolucionistas exteriores, dedutivas e fechadas, como "clássico", "maneirista", ou "barroco". Essas classificações datam dos séculos XIX e XX e não dão conta do seu presente poético. Quando aplicadas, eliminam ou tendem a eliminar justamente o que mais interessa, a especificidade histórica dos seus estilos (HANSEN, 2005, p. 160).

Tudo isso se apresentaria como múltiplas tradições que se encontram na poesia de Camões em uma espécie de atravessamento de temporalidades. Hansen fala dessas tradições conferindo a elas a condição de estruturas antigas e recentes. A tradicionalidade é concebida em termos de uma relação espaço/tempo.

Em um de seus escritos mais recentes, *Instituição retórica, técnica retórica, discurso*, ensaio publicado na revista *Revista Matraga* no ano de 2013, a perspectiva já é outra. Entre aquelas obras da década de 1980 e este recente trabalho, notamos um percurso em que, como buscamos demonstrar, se processa uma paulatina reconsideração quanto ao uso de tradição, que se dá ora claramente, ora sub-repticiamente na produção de Hansen. Quanto ao problema relativo ao uso da noção de tradição no que se refere à arte retórica, assevera Hansen:

> As sistematizações das técnicas retóricas dos gêneros oratórios gregos feitas por Isócrates e Aristóteles foram matéria de muitíssimos usos que, a cada vez, generalizaram o nome 'Aristóteles' como princípio unitário de autorização da autoria e da autoridade da discursividade: "A 'Retórica' segundo Aristóteles". Nos usos das técnicas em Roma, durante aqueles mil anos românticos classificados como 'A Idade Média', nas divisões lineares do tempo pelas unidades estanques, sucessivas e irreversíveis de cem anos dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, agora unificados evolutivamente pelo idealismo alemão como 'O Renascimento', 'O Barroco' e 'O

> Neoclassicismo', os usos constituíram a Retórica como princípio unitário, insistindo no valor da autoridade aristotélica, logo unificada com a metáfora do patriciado romano, 'clássica', como na fórmula corrente 'A Retórica Clássica', e, com isso, também se constituíram a si mesmos, usos contingentes, como atemporalmente 'clássicos' ou norma autorizada e unitária de 'A Retórica'. Ora, não é propriamente a Técnica retórica de Aristóteles, escrita por volta de 360 a. C., que é causa direta da 'Instituição Oratória', de Quintiliano, escrita no século I d. C., segundo o esquema evolucionista que supõe o aperfeiçoamento progressivo de uma obra para outra por meio da noção romântica de 'tradição', sempre dada como aquele fundo anônimo, imemorial e indeterminado que vai sendo passado à frente de geração em geração. É a Instituição oratória, quando remete seu leitor à Técnica retórica, que recorre à auctoritas aristotélica para produzir um Aristóteles que autoriza retrospectivamente seus enunciados (HANSEN, 2013b).

Para Hansen, nesse texto, "tradição" é uma noção romântica e, sendo assim, é datada, e, mais que isso, assenta-se sobre uma concepção evolutiva e teoleológica da história, pressuposta ao longo de todo o século XIX, por românticos e positivistas, e leva, por exemplo, à admissão de um "esquema evolucionista que supõe o aperfeiçoamento progressivo de uma obra". Sendo desse modo, Hansen entende que:

> Não é necessário supor a unicidade prévia de A Retórica e o encadeamento evolutivo de sua 'tradição', pois o que efetivamente há são usos contingentes das técnicas que, em cada momento, constituem uma autoridade anterior para si mesmos como princípio originário e fundante que autoriza a autoridade e a autenticidade da autoria do que dizem (HANSEN, 2013b, p. 18).

Hansen segue observando que aquilo que se tem tratado como tradição, na verdade, não diz respeito unicamente ao passado. Nesse sentido, um dos problemas que ele identifica na noção romântica de "tradição" diz respeito à questão da temporalidade. Como ele pontua,

> A chamada 'tradição' não é, enfim, algo anterior e originário que irradia sua influência fundante – e também sua incipiência – sobre algo posterior e superior que o acolhe, aperfeiçoa e supera, mas valor de uso que a matéria simbólica do passado passa a ter quando é transformada num ato contingente que se apropria dela, imprimindo-lhe a deformação particular de seu uso interessado. Proponho eliminar o evolucionismo da noção corrente de uma 'tradição retórica' ininterrupta que, posta como unidade prévia, 'influenciaria' autores posteriores (HANSEN, 2013b, p. 18).

Qualquer proposta de intervenção, como Hansen costuma dizer, que tomasse como objeto de estudo as práticas letradas anteriores ao século XIX, deve prescindir da noção de

tradição, ao menos quanto tal esta noção é usada de modo que unifique transistoricamente práticas letradas contingentes e, portanto, distintas entre si. Isso porque, conforme Hansen o diz, a noção de "tradição", em si, pressupõe uma unidade, para ser mais exato, uma unidade *a priori*, que, necessariamente, pressupõe o que ele entende como um "encadeamento evolutivo". Essa noção obliteraria, portanto, a realidade de que tais práticas discursivas se processam mediante "usos contingentes" das técnicas – técnicas retóricas, no caso específico do objeto desse trabalho em particular, mas que poderiam ser 'poéticas' – os quais são autorizados por autoridades que são constituídas no presente da produção discursiva que se dá por meio do recurso a tais técnicas.

Mas existiria algum sentido de tradição que, tendo existido antes do romantismo, nos permite pensar a poesia anterior ao século XIX? O que se entendia por *tradição* entre os letrados dos séculos XVI, XVII e XVIII? De que modos particulares a *noção de tradição* foi usada nesse período? Em outras palavras: quais *usos específicos da noção de tradição* eram correntes, ou pelo menos, mais comuns nessa época? É possível encontrar algum rastro que nos leve a um *uso genérico de tradição* que esteja vinculado em alguma medida àquilo que nós atualmente compreendemos por *tradição*? O *uso* que Hansen entende ser uma *noção romântica de tradição* está completamente dissociado dos *usos correntes de tradição*, e o que mais nos interessa saber, ao *uso genérico de tradição*? Estas são algumas das perguntas centrais nessa tese, talvez as mais importantes dentre todas elas. Será a partir de uma resposta a essas perguntas que poderemos estabelecer quais os usos – e se, de fato, algum – da noção de tradição poderiam, naquele tempo, se referir à arte poética e à poesia, os quais, em contrapartida, poderiam, no nosso tempo, ser igualmente usados por nós ao estuda-la. Sem responder a essas perguntas, não será possível qualquer posicionamento crítico, seja em relação aos vários usos de tradição que inventariamos nos capítulos anteriores, seja no que se refere ao ponto de vista que Hansen recentemente apresentou em seu texto sobre a técnica retórica e a instituição retórica. Nos capítulos seguintes, nos esforçaremos no sentido de responder a essas importantes questões, mediante uma exposição, necessariamente parcial. Assim, nos três capítulos que se seguem, voltaremos a nossa atenção ao gênero épico praticado até o século XVIII, para, valendo-nos do exemplo do *Caramuru*, num primeiro plano, e dos poemas épicos seus contemporâneos, que nos servirão como uma espécie de pano de fundo contra o qual destacaremos o *Poema Épico do Descobrimento da Bahia*, refletir sobre possíveis aproximações entre *traditio* e *consuetudo*, bem como entre essas duas noções e a memória.

3 NOÇÕES PÓS-KANTIANAS DE TRADIÇÃO FRENTE À *TRADITIO*

Para empreender uma discussão das possíveis relações entre a poesia épica luso-brasileira produzida em fins do século XVIII e a noção de "tradição", "memória" e "costume" – tarefa que, como temos enfatizado desde o início, nos propusemos realizar neste trabalho –, oferecendo, desse modo, um ponto de partida para a leitura do *Caramuru*, de Santa Rita Durão, é indispensável definir claramente o que entendemos por "tradição". Pretendemos operar mediante usos da noção de tradição legitimamente aplicáveis à poesia escrita e publicada antes do século XIX no Império Ultramarino Português. Portanto, antes das grandes mudanças que as revoluções políticas, tecnológicas, econômicas, sociais e culturais de fins do século XVIII que, desde então, acarretaram para a cultura letrada dita ocidental e, em particular, dados os nossos interesses, já devidamente explicitados, a europeia (basicamente Portugal), mas também a brasileira, haja vista que boa parte de sua fortuna crítica, como pudemos notar, se constituiu desde o século XIX no Brasil.

Obviamente, se falamos de usos legítimos da noção de "tradição", acenamos para o que consideramos usos impertinentes dessa noção, ao menos no que diz respeito à definição e à descrição que se quer histórica, retórica e poética da poesia épica que temos em vista. Isso nos impõe necessariamente um exercício de discriminação dos diferentes usos de "tradição" que estejam de algum modo vinculados a essa produção poética, mas, também, daqueles usos tidos por nós como anacrônicos para os fins da presente tese. Procederemos, pois, com o tratamento histórico, e reconhecidamente panorâmico, das principais redefinições de que a noção antiga de "tradição" foi alvo desde o final do século XVIII, a fim de evidenciar a ambiguidade que seu uso pode suscitar e, assim, abrir caminho para um emprego de "tradição" que julgamos mais historicamente justificável para o estudo da poesia épica luso-brasileira setecentista.

Ao longo do tempo, a partir da emergência do paradigma romântico, a noção de "tradição", que tem origem no mundo antigo, sofreu ressignificações que agregaram a seus sentidos básicos noções que a matizaram mediante usos específicos, usos que podemos qualificar como interessados, posto serem apropriações ideologicamente comprometidas dessa noção, de maneira que esta noção passou a ter cargas semânticas que, paulatinamente, a distanciaram em grande medida daqueles seus usos correntes entre os séculos XVI e XVIII.

3.1 IDEALISMO, ROMANTISMO E TRADIÇÃO, SÉCULOS XVIII E XIX

Não é novidade a afirmação de que os românticos fizeram frente a certa relação que até então se sustentava entre arte e tradição. No final do século XIX, Menéndez y Pelayo, em sua *História das ideas Estéticas en Espana*, impressa primeiramente entre 1883 e 1889, chama a atenção para esse viés da estética romântica. Na verdade, o próprio Menéndez y Pelayo o sugere, por exemplo, ao falar do intransigente romantismo do século XIX[40]. Para Alonso (1955), o outro grande nome da crítica literária espanhola, o Romantismo teria sido um movimento que tem como uma de suas características o rompimento com o passado, o passado tradicional. Entretanto, no seu entender, essa ruptura não se dá em relação ao passado de modo geral, ou a todos os sentidos de tradição, antes é uma busca por "desvincularse de la cadena de tradición greco-latina". Em outras palavras, um afastamento da cultura preceptiva que tinha nos antigos, gregos e latinos, os modelos máximos a serem imitados pelos poetas modernos[41]. Porém, no entender de Alonso, o romantismo teria demonstrado esse repúdio à tradição "casi totalmente en la intención, muy limitadamente en el resultado" (ALONSO, 1955, p. 60), o que não invalida, pois, o anseio por cortar o cordão umbilical que até então ligava a arte aos antigos, a fim de, finalmente, se alcançar uma poesia verdadeiramente fundada na originalidade do gênio.

À pergunta "O que foi, na verdade, o que caracterizou por toda a parte o Romantismo?", Sena afirma, entre outras coisas: "Sem dúvida que o repúdio das tradições seculares do classicismo (ainda que na forma assumida no classicismo barroco francês, o qual, no século XVIII, largamente substituíra, desde as Américas à Rússia, juntamente com o Rococó austro-italiano, a presença directa da tradição greco-latina reelaborada pelo Renascimento, o Maneirismo e o Barroco), pelo menos como modelos; o concomitante

[40] De acordo com Menéndez y Pelayo (2012, p. 727): "No todos se sometieron sin protesta á la férula del ceñudo dictador. No en balde había difundido el cartesianismo certo espíritu de hostilidad contra la tradición en todas las esferas. Espíttitus insurrectos iniciaron de un modo desordenado, pero con singular tenacidad, la guerra contra los modelos clássicos, formulando principios muy análogos á los que han sido nuestros siglo la bandera del más intransigente romanticismo. Así estalló la famosa cuestón de los antigos y los modernos, que duro más de noventa años, y que produjo una montaña de libros".

[41] Tratando do caso francês, por exemplo, afirma Peyer (1995, p. 14): "porque os valores e as tradições clássicas estavam mais solidamente estabelecidos em França do que nas outras partes, esse romantismo teve de lutar mais furiosamente para conseguir a vitória e chamar a si tudo o que havia de fecundo na herança do classicismo". Peyer o reitera mais adiante, ao dizer, que: "Na França, pelo menos, onde o triunfo do clássico fora particularmente eloquente, onde as tradições literárias eram mais veneradas, foi preciso uma sucessão desordenada de vagas 'românticas' para realizar finalmente a revolução literária dos anos 1830 e seguintes". Já Scheel (2010, p. 15), referindo-se ao primeiro romantismo alemão a que se vincula o pensamento estético de Novalis, "considerando que a arte romântica é uma arte de ruptura, no sentido em que se distancia da tradição clássica de composição em que o equilíbrio de temas, formas e motivos poéticos esgotava-se e se repetia em um artificialismo maneiroso já injustificável para a época, compreendemos que, para esses mesmos autores, era preciso dar um novo sopro de vida às manifestações artísticas e estéticas que surgiram de uma série de conflitos ideológicos, políticos, sociais e culturais com a Revolução Francesa".

repúdio do universalismo racionalista do século XVIII, em favor de uma alma universal cujos avatares se manifestariam contraditoriamente através de vastos grupos no tempo e no espaço (a nação e o povo) e do exibicionismo individualista do génio, mas retendo o direito supremo do indivíduo à liberdade do pensamento, ainda que irracionalista nas suas estruturas" (SENA, 1988, p. 98). Como assevera Volobuef, baseando-se na leitura de vários autores[42],

> Com o romantismo, portanto, a tradição poética herdada da Antiguidade Clássica e, com ela, sua noção de Belo perderam sua condição de valor e preceito com validade universal, deixando de servir de parâmetros estéticos incondicionalmente aceitos e respeitados como norma e modelo. Eles foram substituídos por uma nova instância superior: a criatividade individual (VOLOBUEF, 1999, p. 78).

Como vemos, é lugar comum afirmar-se que o romantismo nutriu uma atitude ofensiva para com a tradição, o que se apóia na leitura de autores românticos e outros que historicamente são associados com as perspectivas românticas[43]. Quando se trata de perspectivas classificadas como românticas, é comum se estabelecer uma antítese entre as posições românticas e o que se entende por tradição, por vezes, tratada como tradição clássica. Muito embora, como já se observou, nem sempre os românticos se opuseram ao que se costuma chamar de tradição clássica, compreendida como o legado greco-romano, mas sim contra as suas apropriações, sobretudo a que se deu no século XVIII[44].

De fato, conforme certo ideário romântico, as amarras da tradicionalidade inviabilizariam a exteriorização espontânea da interioridade, para aludir à famosa passagem do prefácio do *Lyrical Ballads*. Como produção ativa, a arte, para Wordsworth e Coleridge, mas também para um Novalis, por exemplo, move-se "do interior para o exterior e não vice-

[42] Entre eles Zmegac, para quem: "O romantismo é, de modo geral, o primeiro movimento literário que, na história das literaturas europeias após o período da Renascença, não somente rejeitou as obras e as teorias da Antiguidade como parâmetro valorativo inquestionável, como também conscientemente rebaixou a tradição da Antiguidade para o segundo plano na medida em que defendeu uma cultura literária nascida em outro solo. Isso, porém, não quer dizer que motivos, metáforas e outros elementos da tradição da Antiguidade estejam ausentes do romantismo; esses elementos, no entanto, são frequentemente empregados como adendos com função de paródia" (ZAMEGAC *apud* VOLOBUEF, 1999, p. 78).

[43] Temos em mente, por exemplo, a atitude de Chateaubriand em relação aos que tomaram seus escritos como uma espécie de manifesto primeiro de suas posturas românticas. Como bem lembra Peyer (1995, p. 74): "Chateaubriand mantinha-se à margem e mostrava-se superior, tratando com desdém os que se apoiavam nele e pensando muito mais, durante a Restauração, em desempenhar um papel político do que em tomar a direcção de uma revolta literária que parecia achincalhar Homero, Virgílio e Racine" (PEYER, 1995, p. 74). Pela descrição do posicionamento de Chateaubriand oferecida por Peyer no que tange aos primeiros debates românticos em torno da autoridade dos antigos que se deram entre a primeira leva de românticos franceses, pelo menos muitos deles eram bem severos, quando não desrespeitosos, com os autores gregos e latinos e com aqueles que, nos séculos XVIII, reconheciam a sua *auctoritas*, como é o caso de Racine.

[44] Pedro Duarte mostrou como, no seio do que se convencionou chamar de romantismo, alguns autores assumem posicionamentos ambivalentes em relação àquilo que compreendiam como tendo sido a tradição clássica (DUARTE, 2011, p. 99-112).

versa", o que significa dizer que poesia é uma gênese do novo, "poetar é gerar" (D'ANGELO, 1998, p. 96; cf. VOLOBUEF, 1999, p. 80-90)[45]. Como de passagem assinalamos, muitos autores veem nessa resistência romântica à tradição uma insurgência em relação ao que eles denominam classicismo (D'ANGELO, 1998, p. 33).

É no redirecionamento que Fichte dá à filosofia de Kant que os românticos do chamado grupo de Jena, formado por nomes como August e Friedrich Sclegel e Novalis, fundamentaram sua concepção de "criação artística", cujo acento é posto sobre uma individualidade criadora que se impõe, na verdade que deveria se emancipar, da noção tradicional de imitação (cf. VOLOBUEF, 1999, p. 80). Desse modo, a verdadeira arte, para esses primeiros românticos, é o produto da liberdade de criação do artista como indivíduo e não de um conjunto de normas de composição transmitidas de geração a geração pela tradição.

> Os românticos alemães, preocupados com a questão da arte e da criação, mas também com o pensamento e a reflexão de ordem ontológica, que busca definir a própria essencialidade do Ser, apropriar-se-ão das ideias de Fichte na elaboração de suas perspectivas estéticas. A partir dessa filosofia do Eu desenvolvida por Fichte, os românticos também deslocarão o centro de interesse da arte dos limites da natureza para as fronteiras da individualidade. Trata-se de prescindir daquela visão artística clássica segundo a qual os padrões da Antiguidade fornecem modelos de criação que se fundamentam na ideia de que é possível uma comunhão direta e objetiva com a natureza, uma relação harmoniosa, revelada pelo equilíbrio das formas e pela padronização do gosto (SCHEEL, 2010, p. 20).

No que concerne à arte, é à tradição, concebida como o depósito a partir do qual se opera a imitação, entendida por eles, pelo menos por alguns deles[46], como mera repetição de modelos, que os românticos combaterão. De certo modo, os românticos se opõem ao modo como os artistas e os apreciadores da arte se relacionam com aquilo que eles assumem como sendo a tradição a partir de seu presente. Por certo, a diatribe romântica contra a tradição se assenta na visão que passou a predominar sobre o passado recente, sobre as forças do

[45] Como sumaria Scheel (2010, p. 13), no legado de Novalis é possível discernir "um discurso profundamente marcado pela *poiesis* criadora, a ruptura com os padrões clássicos de análise e julgamento da obra de arte, e a modernidade que se ensaiava e que ganharia seus contornos mais ou menos definidos a partir de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, entre outros".

[46] Segundo Duarte (2011, p. 102-103), o primeiro romantismo, em contraste ao que convencionalmente se denomina pré-romantismo, se opõe mais ao chamado neoclassicismo do que propriamente à "antiguidade clássica". De acordo com ele.

conservadorismo europeu de então, em relação ao qual o primeiro liberalismo, ao lado de certo socialismo utópico nascente entre os românticos, se apresentava como um discurso revolucionário, o que não está circunscrito ao domínio das artes, na verdade, muito pelo contrário. É justamente por uma ampla difusão das novas concepções sobre a coletividade, as instituições, o indivíduo, que a tradição é questionada[47].

Assim, não é tanto uma ofensiva contra o passado, mas um questionamento sobre o modo como se lida com este. A poesia do passado não deixa de ser valorizada. Nesse sentido, a crítica romântica se dirige mais à noção de autoridade, que muitas vezes se vincula à de tradição, do que propriamente ao reconhecimento do valor das produções artísticas do passado, pelo menos aquelas que possam ser tomadas como originais e originárias. Talvez isso nos permita compreender porque perspectivas díspares sobre a "tradição" se aninharam no seio do romantismo, além do fato de o romantismo não ter sido um monólito.

Um dos autores que mais contribuíram para que a tradição assumisse um *status*, digamos "positivo", entre os românticos é, sem dúvidas, Herder, um dos filósofos cujas ideias foram assimiladas por muitos dos primeiros românticos, notadamente os românticos de Heidelberg[48], e que foi decisivo para a característica ruptura que certas perspectivas românticas operaram em relação à *Aufklärung*, especialmente no que tange à concepção de história kantiana (BARIDON, 2003; DIEHL, 2007). Na filosofia de Herder, a "história é constituída pela variedade e individualidade, especialmente aquelas especificidades alusivas ao desenvolvimento das nações, das culturas, e dos modos de constituir e ser das culturas" (DIEHL, 2007). Opondo-se ao universalismo iluminista, representado por, entre tantos outros,

[47] Como destaca Gumcrecht (1998, p. 316), "Um modo específico no qual se realiza a transgressividade e a excentricidade do autor-indivíduo é a compulsão a inovar. Desde o início do século XIX, espera-se de todo o texto literário que seu conteúdo e sua forma sejam inéditos. Isto afasta a literatura cada vez mais do domínio social de uma possível institucionalização – distanciando-a, a longo prazo, da competência de compreensão de grupos cada vez maiores de leitores".

[48] Embora tenha integrado de início a fileira dos *Stürmer*, Herder tornou-se, posteriormente, um crítico do movimento (PATEY, 2003, p. 31), o que de certo modo define o tipo de recepção que terá entre os primeiros românticos. Ao lado de pensadores como Hamann, reabilita a religião, assumindo um posicionamento cristão que, conquanto revele ambiguidades e pontos claramente discordantes em relação à teologia cristã, como em sua defesa de Spinoza e em sua indiferença em relação à divindade de Cristo, não deixa de ser recebida como uma ofensiva à desconfiança iluminista em relação à religião, especialmente no que se refere ao cristianismo. Sua concepção histórica é abertamente providencialista. Desde os primórdios da humanidade, esta vem progredindo, segundo Herder, guiada pela Providência a um fim. Para Herder, portanto, o cristianismo é a religião da humanidade.

Kant[49], Herder abre caminho para a valorização romântica do local, do particular, do relativo, especialmente no que tange à história, à educação e à arte[50].

O primitivismo herderiano, seu interesse pela poesia e as narrativas tradicionais – o apreço pela *Volkspoesie* e pelos *Volkslieder* que o levou a ser um dos mais célebres engodados na fraude Ossian-Macpherson (SASSOON, 2006, p. 125) – terá decisiva acolhida entre os românticos[51]. Como observa Moretti (1999, p. 28), o romantismo de Heidelberg se aproximou mais de Herder do que da filosofia de Fichte.

Quando pensamos no problema da "tradição" no século XIX, na verdade, no extremo fascínio que as tradições exerceram sobre os homens desse tempo, imediatamente nos lembramos do conceito de "tradição inventada" de Hobsbawm (2008). Esse conceito é significativamente explorado em discussões que se ocupam da cultura letrada, do pensamento histórico e filosófico e da política do século XIX e de seus desdobramentos no século XX, especialmente no que se refere aos ideais nacionalistas[52]. É preciso ter em mente que os românticos foram responsáveis não somente pela valorização de tradições que efetivamente lhes precedem no tempo, eles, talvez, na maior parte das vezes, se engajaram na produção de tradições que, a partir da aparência de antiguidade que passam a ter nos discursos oitocentistas, sejam eles literários, conforme a definição moderna, ou não, de modo persuasivo produziram um passado à luz dos interesses do *establishment* político de então. No

[49] Kant é justamente uma das razões do rompimento de Herder e Schiller, que se dá logo após ter-se afastado de Goethe, distanciando-se, assim, dos dois mais destacados expoentes do *Sturm und Drang* (cf. GOETHE; SCHILLER, 2010, p. 39-42).

[50] Como assevera Eagleton (2011, p. 23) em relação à atitude da geração de Herder em relação ao conceito de cultura: "nascido no coração do iluminismo, o conceito de cultura lutava agora com ferocidade edipiana contra os seus progenitores. A civilização era abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava de uma crença obtusa no progresso material; a cultura era holística, orgânica, sensível, autotélica, recordável. O conflito entre cultura e civilização, assim, fazia parte de uma intensa querela entre tradição e modernidade. Mas também era, até certo ponto, uma guerra fingida". Ainda segundo Eagleton (2011, p. 23-24), "a partir do idealismo alemão, a cultura assume algo do seu significado moderno de modo de vida característico. Para Herder, isso é um ataque consciente contra o universalismo do iluminismo. A cultura, insiste ele, não significa uma narrativa grandiosa e unilinear da humanidade em seu todo, mas uma diversidade de formas de vida específicas, cada uma com suas leis evolutivas próprias e peculiares". Assim, "Herder propõe pluralizar o termo 'cultura', falando das culturas de diferentes nações e períodos, bem como de diferentes culturas sociais e econômicas dentro da própria nação" (EAGLETON, 2011, p. 25).

[51] Como pontua D'Angelo (1998, p. 32): "o interesse pela poesia primitiva, considerada como expressão espontânea e próxima da natureza, a introdução do método genético no estudo literário e antropológico, ou seja, a convicção de que a natureza de certos fenómenos só pode ser compreendida mediante o conhecimento das suas origens históricas, a redescoberta da Idade Média e a necessidade de avaliar cada época histórica com base em princípios próprios e não ajustada a normas abstractas, a concepção da linguagem como produto humano em processo de evolução a partir de uma condição poética original, o estudo dirigido para a mitologia numa perspectiva pedagógica (o mito como instrumento de educação), são todos temas herderianos que estarão igualmente no centro da reflexão romântica, e não apenas do primeiro romantismo, ma também no mais tardio".

[52] Muitas obras foram e vem sendo escritas desde a segunda metade do século XX sobre o nacionalismo, seus fundamentos, origem e consequências no mundo moderno (ANDERSON, 1983; NOVAES, 2003; NORA, 1997; HOBSBAWM, 2011; GEARY, 2005; RICUPERO, 2004).

século XIX, a invenção de tradições é um dos principais expedientes empenhados na produção de identidades.

Para Hobsbawm (2008, p. 9-23), desde o final do século XVIII, a invenção de tradições torna-se uma prática corriqueira no ocidente. Conforme o autor,

> Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (HOBSBAWM, 2008, p. 9).

Ainda segundo o historiador britânico, "sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado" (HOBSBAWM, 2008, p. 9). Exatamente o tipo de continuidade que foi almejada por muitos dos românticos. Grande parte dos artistas e literatos românticos, diga-se de passagem, não somente compunham uma *intelligentsia* a serviço do poder, mas estavam eles próprios envolvidos na ação política, lembremos os casos de Victor Hugo, Lamartine, Almeida Garrett, Alexandre Herculano, José de Alencar, para ficar em alguns poucos exemplos mais célebres. Sabemos também que houve grande valorização da escrita da história entre os românticos (GINSBURG, 2005, p. 13-21), tendo sido muitos deles, além de políticos de carreira, historiadores. Chateaubriand é exemplo de um romântico que, além de poeta e ensaísta, foi historiador comprometido, entre outras coisas, com o exotismo das épocas passadas, a pintura de costumes (TÉTART, 2000, p. 82)[53]. Assim, muitos românticos, além de próximos do poder, compondo, por vezes, seus quadros parlamentares, executivos e jurídicos, justamente por seus ideais políticos, cultivaram grande apreço pelo discurso historiográfico, por um tipo de historicismo que, por diferentes vias, buscava legitimar o presente pela idealização do passado, ainda que essa idealização fosse concebida, como se dá, por exemplo, com um Chateaubriand, a partir das não menos ideais espontaneidade e ingenuidade descritivas por ele elogiada no prefácio de seus *Études historiques* (CHATEAUBRIAND, 1831, p. 23). Ao nutrir uma "celebração épica da pátria e de sua memória", para usar as palavras de Philippe Tétart a respeito de Lamartine, os românticos, notadamente os românticos liberais do século XIX, na verdade, empenharam-se em projetos de produção institucional de memória, ao se voltarem para o passado em busca de tradições que justificassem a existência da nação e, por conseguinte, a necessidade de suscitar o sentimento de pertença à terra.

[53] Poder-se-ia por em relevo ainda nomes como os de Walter Scott e Lamartine (HARTOG, 2011, p. 147-149; TÉTART, 2000, p. 85-86).

Os românticos assumiram, portanto, a depender do modo como a concebem, pontos de vista ambivalentes em relação à tradição, o que, por vezes, dificulta a avaliação de qual teria sido a atitude dos românticos em relação ao passado, seja o passado próximo, seja aquele que remonta ao que se convencionou chamar de Antiguidade grego-latina. Posturas estas que não deixarão de estar presentes em ideários estéticos ulteriores, os quais, em última instância, tão somente ajustam-nas a seus próprios interesses. Muita vez, esses dois pontos de vista românticos serão caros, inclusive, a alguns dos futuros críticos da perspectiva romântica.

Os críticos do século XIX, comprometidos em construir um ideal de nação e, desse modo, afirmar a existência de uma literatura de cunho nativista no passado colonial, interpretaram o *Caramuru* como antecipação, ou ao menos como tentativa de antecipação, do indianismo e do nativismo que caracterizariam, em parte, a estética dita romântica no Brasil pós 1822, incorporando-o, assim, ao cânone nacional que, desde então, passa a ser construído, e que será, finalmente, compreendido como "a tradição literária brasileira". Como destaca Teixeira,

> Dominados pela ideia evolutiva de nação, os primeiros historiadores do Império, identificados com a poética romântica, procuraram no passado uma antecipação que justificasse as conformações do ideário e das práticas sociais do presente, projetando na estrutura pretérita da América Portuguesa pressupostos do próprio tempo, com seu modo específico de compreender e organizar a realidade social, assim como de conceber a estruturação e a função da obra de arte (TEIXEIRA, 2003, p. 140).

Como segue dizendo,

> Resultou daí que súditos da coroa portuguesa nascidos no Brasil e geralmente formados em Coimbra foram, de um momento para o outro, transformados em escritores brasileiros do "período colonial", apesar de todas as evidências de filiação deles às poéticas e às práticas sociais do Antigo Regime peninsular (TEIXEIRA, 2003, p. 140).

Assim sendo, no XIX, historiadores e críticos, brasileiros e estrangeiros se empenharam na construção da imagem da literatura nacional. Para isso, produziram uma historiografia e uma crítica literária em que os poetas coloniais, principalmente os do século anterior, alguns em maior, outros em menor grau, foram tratados como antecipadores dos

ideais românticos referentes à emancipação cultural do Brasil em relação a Portugal[54].

Tomando como referência primeira autores franceses (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 72-73; RICUPERO, 2004, p. 45-81), encabeçados por um Chateabriand – sem desprezar, contudo, "alemães" e ingleses (VOLOBUEF, 1999) –, os românticos brasileiros, Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Gonçalves Dias, José de Alencar, entre inúmeros outros, seja a partir de periódicos, como a revista *Niteroi*, *Revista Brasiliense*, *Minerva Brasiliense*, *Guanabara*, *Revista Popular*, entre outras (RICUPERO, 2004, p. 86-111), ou filiados ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro[55], que, como se sabe, também contou com uma importante revista de divulgação (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 74), promoveram a imagem de um Brasil independente que contava com uma memória cultural, uma história e uma literatura própria que o distinguia como uma nação frente às demais nações, especialmente Portugal (RICUPERO, 2004). Nesse projeto, a figura do índio passa a ter um papel extremamente relevante no esforço no sentido de cunhar um sentimento de pertença a terra que permitisse aos súditos da nação recém-independente "se pensarem como brasileiros" (RICUPERO, 2004, p. 153), daí o interesse por poemas como *Caramuru* e *Uraguai* nos quais a figura do índio é tão presente, ainda que – não devemos nos esquecer – tal presença, em ambos os poemas, em nada diz respeito à perspectiva romântica. Idealizado, o índio passa a

[54] Endossando o ponto de vista segundo o qual a autonomia intelectual e literária brasileira teria começado a se delinear desde fins do século XVIII, momento em que uma espécie de "protoformação" de um campo intelectual autônomo (as autoras têm nos escritos de Bourdieu uma de suas principais ancoragens teórico-metodológicas), Veloso e Madeira (1999, p. 61), já entre os chamados árcades, o que apenas se intensificaria século XIX adentro, se pode observar uma "necessidade de formular um conceito de identidade, que pudesse representar as nações então emergentes, foi a principal tarefa que os intelectuais e os artistas se auto-atribuem em nosso continente". Sendo assim, era necessário "descobrir valores que pudessem dar sustentação a essa identidade. Os eleitos foram a natureza, o índio, a idealização de um passado heroico, "imagens brasileiras geradas no século XIX" que "podem ser compreendidas como cristalizações ou objetivações desse ideário". Como bem lembram as autoras, essas imagens "revelam o quanto a formação do olhar americano foi emoldurada pela perspectiva europeia". Ela enfatizavam "o exotismo das nossas diferenças". Assim sendo, "construiu-se aqui, um imaginário extremamente demarcado" (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 62). Buscou-se então produzir "um conjunto de representações sobre a América e sobre o Brasil, que buscava afirmar qualidades específicas capazes de suscitar um sentido de pertencimento à 'pátria' então nascente". O veículos prediletos, e mais eficazes, para a construção de disseminação dessa ideia foram a Literatura e a História. Nesse sentido, "os discursos literários e científicos de então foram os responsáveis pela criação da ideologia nativista, que se desdobrou em narrativas e imagens da natureza tropical e do índio, presentes nas obras dos nossos pintores e escritores românticos" (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 62).

[55] Como pontuam Veloso e Madeira (1999, p. 74): "Em 1838 é fundado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), importante instituição em torno da qual se organiza o campo intelectual, reconhecida por sua preocupação em recolher documentos dispersos sobre a história do Brasil, e por procurar imprimir um cunho científico ao estudo da História, da Geografia e da Etnografia". O IHGB era "constituído por intelectuais brasileiros e estrangeiros, e ligado à Academia de Ciências de Paris" (VELOSO; MADEIRA, 1999, p. 74; cf. RICUPERO, 2004, p. 114-117) e, desde 1839, passou a contar com a proteção de Dom Pedro II (RICUPERO, 2004, p. 120). Para Ricupero (2004, p. 129): "É símbolo da dependência do IHGB em relação ao imperador o fato de o Instituto funcionar no Paço Imperial. Além do mais, mesmo que não seja um órgão público, depende de recursos estatais para funcionar. Essa situação estimula um relacionamento marcado pela concessão de favores entre os membros do IHGB e aqueles que estão à frente do aparelho de Estado, não por acaso, muitas vezes, as mesmas pessoas".

fazer parte do imaginário brasileiro, da memória coletiva, como o "mito nacional" por excelência. Por meio da produção historiográfica e por meio da literatura, o romantismo opera um recuo histórico que lhe permite forjar uma memória nacional que, por meio da afirmação de uma unidade cultural, serviria ao propósito de garantir a unidade política. Tomando como exemplo a poesia indianista de Gonçalves Dias, Ricupero propõe que:

> O recuo empreendido por Gonçalves Dias ao passado pré-cabralino idealizado, além de servir para dar ao índio uma aura guerreira, próxima do cavaleiro medieval europeu, encontra terreno de recepção bastante propício na situação contemporânea do Brasil, onde ainda estavam bastante frescas as lembranças das lutas da Regência (RICUPERO, 2004, p. 159).

Obras historiográficas e críticas, que buscavam no passado colonial tais expressões de nativismo, começaram a surgir pela pena de homens como Friedrich Bouterwek, Simondi Sismondi, Ferdinand Denis, Almeida Garret, entre outros, estrangeiros cujos escritos sobre a literatura do Brasil, que vêm a público ao longo das três primeiras décadas do século XIX – *Le Brésil Littéraire* de Ferdinand Wolf, outro nome estrangeiro de grande relevância para a definição romântica de literatura brasileira, aparece bem posteriormente (1863) – apresentam um panorama da literatura nacional brasileira, desde suas presumidas raízes coloniais até os escritores românticos que lhes eram contemporâneos (cf. CÉSAR, 1978). Por outro lado, historiadores e críticos brasileiros também se dedicaram à escrita de uma história da literatura nacional; à identificação dos autores que, estando ainda no tempo da colônia, manifestavam sentimento nativista e, por isso, foram os responsáveis pelo limiar de uma literatura pátria. Deste modo, se multiplicam as análises, os resumos, os florilégios, que tem por fim último estabelecer uma relação entre o ideário oitocentista de construção de uma imagem do Brasil independente política e culturalmente e as obras que, de algum modo, se referiram à América Portuguesa no passado. Vanhagen, Fernandes Pinheiro, Machado de Assis, Silvio Romero, João Ribeiro, José Veríssimo, entre tantos outros românticos e pós-românticos, juntamente com os estrangeiros anteriormente lembrados, foram os responsáveis, não sem polêmica, pela imagem que se construiu de um passado literário brasileiro na época colonial que foi transmitida à posteridade (cf. CESÁR...). É por meio de suas análises e interpretações que poetas como Santa Rita Durão e Basílio da Gama passaram a ser vistos como poetas pátrios, brasileiros inspirados por sentimentos nativistas em relação ao Brasil. É a partir dessa

apropriação que poemas como o *Caramuru* e *O Uraguai*[56] passaram a ser vistos como antecipações da nacionalidade, do nativismo e do indianismo que fascinariam os historiadores, poetas, ensaístas e prosadores românticos, que, conforme têm ressaltado alguns autores, teriam lhes servido de instrumento ideológico (TREECE, 2008)[57].

As letras assumem, portanto, um duplo papel social nas primeiras décadas que se seguiram à emancipação política do Brasil em relação a Portugal: em uma perspectiva retrospectiva, as obras produzidas no período colonial que apresentassem algum elemento pudesse ser tomado como expressão de nativismo eram consideradas como patrimônio da cultural nacional e prova de que a nação, enquanto sentimento de pertença a terra, já existia bem antes de 1822. Um segundo papel, contemporâneo, era o de servir ao propósito de definir a língua, os símbolos, os marcos, as tradições e os caracteres naturais que definiriam a identidade nacional. Seja quando apropriada como discurso que legitimasse o ideal de Nação e fonte de elementos caracterizadores da nacionalidade brasílica, seja como instrumento de construção da imagem da Nação, as letras ditas coloniais, bem como a produção literária romântica, foram determinantes para se forjar um ideal – mais que necessário de nação – que garantisse a unidade territorial por meio de uma identidade coletiva fundada em uma memória que se inventava no presente. É, comprometido com esse projeto, que, os românticos darão início ao cânone literário brasileira em que incluirão os poetas coloniais, entre eles, Santa Rita Durão. Desse modo, o que persistirá ao longo de todo o século XX, o *Caramuru* será lido, como tivemos a oportunidade de expor, como um dos participantes da tradição literária brasileira.

3.2 ALGUMAS DAS REDEFINIÇÕES DA NOÇÃO DE TRADIÇÃO NO CAMPO DA TEORIA E DA CRÍTICA LITERÁRIAS NO SÉCULO XX

As primeiras décadas do século XX foram marcadas pela emergência de diversos campos específicos do saber, entre eles o domínio que viria ser conhecido por teoria literária. No período entre guerras, houve intensa reflexão sobre a definição e a natureza da literatura. Como sabemos, a noção de literatura com a qual convivemos hoje é bem recente, remontando ao século XVIII. Por isso, somente no início do século XX foi possível surgir uma teoria da

[56] Para mais detalhes sobre a recepção oitocentista de *O Uraguai*, ver *O Uraguai e a fundação da literatura brasileira* (CHAVES, 1997).

[57] Para Treece (2008), "com uma ou duas exceções", os estudos sobre o que o "movimento indianista" tal como ele o compreende, "tenderam a adotar um enfoque exclusivamente 'literário', como se a localização histórica e o sentido das obras literárias derivassem, principalmente, de suas relações recíprocas e internas como elementos de uma tradição ou de um sistema autônomo e discursivo de textos e mitologias em circulação".

literatura propriamente dita, interessada em definir o que faz com que um texto seja literário, como um desdobramento de certas ideias sobre a arte que circularam em movimentos literários de fins do século XIX, como é o caso do Decadentismo/Simbolismo. Esse surgimento está diretamente relacionado ao chamado formalismo russo, que por volta de 1915 começa a se delinear a partir da fundação do Círculo Linguístico de Moscou, mas também ao *New Criticism*. Tanto os formalistas russos quanto os *new critics*, no anseio por "constatar uma propriedade, presente nas obras literárias, que as caracterizaria como pertencentes à literatura" (JOBIM, 1992, p. 127-128), se opuseram a várias perspectivas de abordagem do texto literário cujas raízes remontam principalmente ao século XIX que tendiam a considerar demasiadamente os aspectos extrínsecos à literatura – particularmente a biografia dos autores e as relações dos textos literários com a história[58]. No esforço por oferecer um conceito que eles julgavam científico para a literatura, esses dois movimentos se ocuparam das mais importantes questões relacionadas à literatura. Logo depois dessa primeira fase da teoria literária, ganha maior relevância o paradigma estruturalista, com estreitas relações com o formalismo russo, sobretudo no que diz respeito à ideia de que o texto literário deve ser abordado de uma perspectiva imanentista. Formalismo russo, *New Criticism* e Estruturalismo representarão as grandes vertentes a-históricas da teoria literária do século XX[59], às quais, especialmente o estruturalismo, Jauss se oporá, dando início à estética da recepção no final da década de 1960 (COSTA LIMA, 2002, p. 784).

No âmbito dessas três perspectivas, a tradição foi objeto de teorizações, seja de modo direto, seja de modo indireto, em meio a reflexões que giravam em torno de problemas bem específicos relativos à natureza do que se concebia como propriamente literário. Três nomes se destacam quando pensamos em discussões sobre o problema da relação entre tradição e questões de cunho literário no entre guerras. Todos eles estiveram às voltas com a noção de tradição em suas reflexões teóricas e críticas, sendo obrigados a apresentar seus próprios pontos quanto a sua definição.

---

[58] Para os formalistas russos, essa propriedade é o que eles denominaram "literariedade". Para um Jacobson, por exemplo, a "literariedade" é o que "torna determinada obra uma obra literária" (SCHNAIDERMAN, 1978, p. IX) – "aquilo que faz uma mensagem verbal uma obra de arte" (JOBIM, 1992, p. 128). Como explica Jobim, "a 'literariedade' seria aquela propriedade, caracteristicamente 'universal' do literário, que se manifesta no 'particular', em cada obra literária" (JOBIM, 1992, p. 128). Para os formalistas, a literatura seria dotada de "leis imanentes", no dizer de Jacobson, as "leis internas da obra de arte" que deveriam ser o real objeto de investigação de que estudioso da arte literária deveria se ocupar, desde um ponto de vista de uma ciência da literatura, ambicionada nos limites do que Jacobson chamou de "análise da função poética da linguagem" (JAKOBSON, 1999, p. 12).

[59] Tenhamos em mente, sobretudo, as formulações mais tardias de Tynianov e Jakobson sobre a história literária.

Por suas respectivas importâncias no campo da teorização e da crítica literária da primeira metade do século XX e por conta da ampla repercussão e valorização de seus escritos até os nossos dias, nesse início, daremos alguma atenção a alguns trabalhos do poeta e crítico literário norte-americano, radicado na Inglaterra, T.S. Eliot (1888-1965), do teórico e crítico literário russo Yuri Tynianov (1894-1943) e do tcheco Jan Mukařovský (1891-1975), os quais são geralmente identificados com três essas três vertentes da teoria literária, muito embora essas classificações sejam em alguma medida problemáticas quando avaliamos as trajetórias intelectuais. Não temos dificuldade em relacionar Tynianov com o formalismo russo, entretanto, quando pensamos na relação por vezes conflituosa de Eliot com as opiniões dos *new critics* (MENAND, 2000, p. 39-40; ASHER, p. 133-159; CARTON; GRAFF, p. 298-299)[60] ou então nas peculiaridades do pensamento de Mukařovský (COSTA LIMA, 2002, p. 779)[61], não devemos ser tão categóricos ao vinculá-los ao *New Criticism* e ao Estruturalismo, respectivamente.

Um ano após a Primeira Guerra Mundial, Eliot publicou, nos números 4 e 5 do sexto volume (setembro e dezembro de 1919, respectivamente) do periódico inglês *The Egoist*[62], uma das principais revistas do modernismo anglo-saxão, seu famoso ensaio *Tradition and the Individual Talent*[63]. Nesse importante escrito, Eliot se propõe refletir acerca da, para ele, íntima relação entre tradição e talento no processo de criação artística. Para pensar tal relação, Eliot se esforça no sentido de deixar claro o que ele compreende por tradição. Ele, na verdade, propõe um sentido de tradição que, embora não esteja completamente desvinculada de certos aspectos comumente associados à tradição, sobretudo no século XIX, serve aos seus propósitos artísticos e críticos, sintonizados com uma perspectiva moderna de arte; uma tradição que se ajusta, por meio de uma redefinição dos aspectos que lhe conferem caráter, a sua própria concepção de arte e de criação artística. Eliot tem em vista, como ele mesmo o declara, um "significado muito mais amplo" de tradição. Por isso, ele nos dá a seguinte redefinição:

---

[60] Em um ensaio de 1957, publicado em On Poetry and Poets, "The Frontiers of Criticism", palestra proferida em 30 de abril de 1956 na Universidade de Minnesota, Eliot chega a apelidar o New Criticism de "the lemon-squeezer school of criticism" (ELIOT, 1957, p. 113). Sobre as dificuldades de caracterizar o New Criticism como movimento ver, por exemplo, o ensaio "O New Criticism nos Estados Unidos", de Keith Cohen (COHEN, 2002).

[61] Para Costa Lima, as teorizações de Mukařovský antecedem o "estruturalismo propriamente dito" (COSTA LIMA, 2002, p. 788).

[62] Fundado em Londres por Dora Marsden, *The Egoist, An Individualist Review* e teve uma periodicidade mensal entre 1914 e 1919 (MORRISSON, 2001, p. 84-132; 2006, p. 133-142; RABATÉ, 2013).

[63] Esse ensaio foi publicado posteriormente em *The Sacred Wood*, em 1921, e nas coletâneas *Selected Essays*, 1917-1932 (1932) e *Selected Prose* (1953). Para outras edições ver: ELIOT, 1982; ELIOT, 1998 (cf. MURPHY, p. 405; TITUS, p. 128).

> Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a "tradição" deve ser positivamente desestimulada. Já vimos muitas correntes semelhantes se perderem nas areias; e a novidade é melhor do que a repetição. A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 38-39)[64].

Embora preconize a continuidade e um tipo de relação entre as obras do presente e as do passado, o sentido de tradição proposto por Eliot se assenta sobre uma concepção bem particular de criação, de obra, de tempo e de história, o que distancia sua perspectiva sobre a tradição de outras que também acentuam as noções de continuidade e interação entre obras modernas, no sentido de contemporâneas, e antigas. Destarte, a tradição segundo Eliot não é algo que se transmite por herança. Não é um legado passivo que se recebe do passado. Antes, é uma tradição conquistada desde o presente, e que só tem sentido desde o presente[65]. Nesse sentido, a tradição é acima de tudo uma consciência e um status. O mesmo sentido histórico que "torna um escritor tradicional" o tornaria, segundo Eliot, "mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade" (ELIOT, 1989, p. 39). Para Eliot, a

[64] "Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, 'tradition' should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition. Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity" (ELIOT, 1921, p. 43-44).

[65] Para Wellek e Warren (s/d, p. 318), poder-se-ia dizer que Eliot "negaria o caráter 'passado' de uma obra de arte". Eles fazem tal afirmação justamente com base nessa ideia de que a tradição, "o conjunto da literatura europeia" (the whole of the literature of Europe), teria uma "existência simultânea" (simultaneous existence) e integra uma "ordem simultânea" (simultaneous order). Wellek e Warren inscrevem Eliot entre aqueles teóricos que negam à literatura uma história que lhe seja extrínseca.

tradição pressupõe acima de tudo esse "sentido histórico" [*historical sense*], que não deve ser confundido com o historicismo característico da crítica marxista ou mesmo com aquela consciência histórica preconizada por certo romantismo, e que implica, como diz Eliot, uma percepção [*perception*]: "a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença". Na tradição conforme pensada por Eliot essa consciência, essa percepção não é somente consciência de temporalidade, mas, e em primeiro plano, consciência de atemporalidade, por isso consciência do presente antes de ser consciência do passado, o que não impede Eliot de falar de Homero como um membro dessa tradição, ao lado do próprio Eliot e seus contemporâneos digamos históricos, assim como de Shakespeare e Milton e de qualquer outro grande poeta.

Para além das questões relativas à temporalidade e à atemporalidade, a tradição segundo Eliot pressupõe, como outras noções de tradição anteriores e posteriores, as noções de conjunto e de ordem, pelas quais compreendemos as relações que se estabeleceriam entre as obras que dela fazem parte. Essas noções, porém, não estão, no pensamento de Eliot, associadas a uma concepção estática de tradição. Muito pelo contrário. São aspectos de uma tradição que, embora possa ser compreendida a partir de certo grau de fixidez, atinente principalmente ao valor estético atribuído às obras (os monumentos) que compõem a tradição – muito embora mesmo esse valor seja passível de reajuste ante a recepção de uma nova obra-prima da tradição –, não deve ser concebida como algo que meramente se repete no presente, até porque, para Eliot, "a novidade é melhor do que a repetição". No entender de Eliot, a tradição é pelo menos num sentido dinâmica, viva e mutável. Esse caráter mutante da tradição é exatamente o que garante sua sobrevivência no tempo. Não obstante tal dinamismo e mutabilidade, a tradição é, para Eliot, uma ordem, e uma "ordem ideal".

> Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo (ELIOT, 1989, p. 39).

Comentando essa passagem Compagnon chama a atenção para essa contínua reconfiguração da tradição conforme concebida por Eliot. A estabilidade da tradição se perturba pela inovação, pelo aparecimento do novo: "um novo escritor altera toda a paisagem da literatura, o conjunto do sistema, suas hierarquias e suas filiações" (COMPAGNON, 2001, p. 34). Para entrar na tradição uma obra deve representar a novidade, a verdadeira novidade.

Nesse sentido a novidade aparente não terá boa acolhida na tradição. Essa "instabilidade" que parece caracterizar a tradição delineada no pensamento crítico de Eliot, não deve ser compreendida como uma instabilidade propriamente dita, mas como uma espécie de desequilíbrio naturalmente previsto, afinal é compreendida como um processo de reajuste no qual "reside a harmonia entre o antigo e o novo". Ora. Todo desequilíbrio previsto é na verdade um cominho para o equilíbrio, ou para a manutenção da ordem estabelecida[66]. Portanto, no parecer de Compagnon (2001, p. 34), para Eliot,

> A tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição).

A tradição literária, para Eliot, tem a feição de uma "ordem impessoal"[67] que se impõe contra o individualismo, o subjetivismo e o liberalismo (EAGLETON, 2006, p. 59). Eagleton compreende a tradição literária conforme proposta por Eliot nos seguintes termos:

> Como qualquer outra, a tradição literária de Eliot é, de fato, altamente seletiva: seu princípio orientador parece não ser tanto as obras do passado, cuja validade é eterna, mas sim as que ajudarão T. S. Eliot a escrever sua própria poesia. Esse construto arbitrário, porém, é então imbuída paradoxalmente da forma de uma autoridade absoluta. As grandes obras da literatura formam, entre si, uma ordem ideal, ocasionalmente redefinida pelo ingresso de uma nova obra-prima. Os clássicos existentes dentro do exíguo espaço da Tradição delicadamente reorganizam suas posições para dar lugar ao recém-chegado, e à sua luz adquirem uma aparência diferente (EAGLETON, 2006, p. 59-60).

Para muitos, Eliot, ao lado de nomes como T.E. Hulme, Ezra Pound, I. A. Richards, William Empson, "forneceram ao *New Criticism* grande número de seus conceitos" (COHEN, 2002, p. 553). Conforme Cohen, "os ensaios de Eliot tiveram uma máxima influência sobre o New Cristicism". Sabemos que um dos pilares do *New Criticism* é sua abordagem imanentista do texto literário, que fora central no formalismo russo, mas que também teve significativa

[66] Como observa Eagleton, na medida em que o "recém-chegado primeiramente deve ter enquadrado, de alguma forma na Tradição – isso para que lhe fosse permitido o ingresso –" parece evidente que sua entrada nessa ordem ideal "serve para confirmar os valores centrais dessa Tradição" (EAGLETON, 2006, p. 60). Como esclarece Eagleton e não sem ironia, "a Tradição nunca é pega de surpresa: de alguma forma, ela previu misteriosamente as grandes obras ainda não escritas, e embora tais obras, uma vez produzidas, provoquem uma reavaliação da própria Tradição, serão absorvidas sem esforço por ela" (EAGLETON, 2006, p. 60).

[67] Para Eliot, o sentido da tradição está diretamente relacionado ao processo de despersonalização poeta, o que envolveria, sobre todas as coisas, o desenvolvimento ou a busca "a consciência do passado". Segundo Eliot, "o que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade" (ELIOT, 1989, p. 42).

importância teórica nas perspectivas críticas desses críticos britânicos e norte-americanos, entre eles Eliot. Para Cohen, "a tendência para a história e para a biografia foi constantemente desacreditada pelos *New Critics* e a tendência antibiográfica deve, certamente, sua origem a Eliot" (COHEN, 2002, p. 554), para quem "a crítica honesta e a avaliação sensível dirige-se, não ao poeta, mas à poesia" (ELIOT, 1989, p. 42)[68]. Contudo, como observa Cohen, "a negação da história literária e da biografia no sentido tradicional não impediu Eliot de desenvolver as noções de tradição e de continuidade enquanto noções não históricas". Ainda segundo Cohen, para Eliot, "a tradição constitui uma 'ordem simultânea' fixa da qual fazem parte todas as grandes obras" (COHEN, 2002, p. 554).

O sentido de tradição que Eliot nos oferece terá relativa sobrevida no século XX, ela será constantemente retomada e redefinida por críticos posteriores, sobretudo aqueles cujos trabalhos estão direta ou indiretamente inscritos na linhagem do *New Criticism*. Ela pode ser vinculada à noção de cânone tão cara até hoje a boa parte dos críticos e historiadores da literatura. Entretanto, esse não será o único uso da noção de tradição que, proposto no início do século XX, terá desdobramentos importantes na crítica, na teoria e na história literária.

Em 1927, Tynianov, numa mudança de perspectiva no seio do chamado formalismo russo, introduz a historicidade entre os problemas considerados relevantes para o efetivo estabelecimento de uma "ciência literária"[69]; ciência cuja construção demandaria, do ponto de vista de Tynianov, o entendimento de que tanto a obra literária, quanto a própria literatura constituem sistemas, e sistemas distintos entre si (TYNIANOV, 1999, p. 129)[70], mas que ao mesmo tempo desnuda a fragilidade da concepção segundo a qual a obra literária deveria ser estudada de uma perspectiva imanentista (TYNIANOV, 1999, p. 131). Tynianov sumaria sua concepção de história literária nos seguintes termos:

---

[68] "Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry" (ELIOT).

[69] Em seu importante trabalho crítico sobre as perspectivas dos estudos literários, Jauss comenta esse interesse formalista pela diacronia: "A historicidade da literatura, inicialmente negada reapareceu ao longo da construção do método formalista, colocando-o diante de um problema que o obrigou a repensar os princípios da diacronia. O literário não é determinado apenas sincronicamente – pela posição entre as linguagens poética e prática –, mas o é também diacronicamente, por sua oposição àquilo que lhe é predeterminado pelo gênero e à forma que o precede na série literária" (JAUSS, 1994, p. 19). Como observa Eagleton, Tynianov e Jakobson "viram a história da literatura como sendo um sistema em si mesmo, no qual 'predominavam', em um determinado ponto, algumas formas e gêneros, enquanto outras eram subordinadas. O desenvolvimento literário ocorria por meio de oscilações dentro desse sistema hierárquico, de modo que uma forma anteriormente predominante se tornava subordinada, e vice-versa. A dinâmica desse processo era a 'desfamiliarização': se uma forma literária havia se deteriorado e se tornara 'imperceptível' [...] uma forma antes subordinada surgiria para 'desfamiliarizar' essa situação. A transformação histórica era uma questão de realinhamento gradual de elementos fixos dentro do sistema: nada jamais desaparecia, simplesmente mudava de forma, modificando as suas relações com outros elementos" (EAGLETON, 2006, p. 166-167).

[70] Segundo Tynianov, "é unicamente na base desta convenção que se pode construir uma ciência literária que, não se satisfazendo com a imagem caótica dos fenómenos e das séries heterogêneas, se propõe estudá-los" (TYNIANOV, 1999, p. 129).

> o estudo da evolução literária não é possível senão se o considerarmos uma série, um sistema posto em correlação com outras séries ou sistemas e condicionado por eles. O exame deve ir da função construtiva à função literária, da função literária à função verbal. Deve esclarecer a interacção evolutiva das funções e das formas. O estudo evolutivo deve ir da série literária às séries correlativas vizinhas e não às séries mais afastadas, mesmo que sejam principais. O estudo da evolução literária não rejeita a significação dominante dos principais factores sociais; pelo contrário, não é senão neste quadro que a significação pode ser esclarecida na sua totalidade; o estabelecimento directo de uma influência dos principais factores sociais substitui o estudo da modificação das obras literárias e da sua deformação pelo estudo da evolução literária (TYNIANOV, 1999, p. 142).

Em um pequeno texto publicado dois anos depois, em 1929, Tynianov e Jakobson desenvolvem essa perspectiva. Para Tynianov, e agora também para Jakobson, a história literária[71], o estudo da evolução literária, exige a definição rigorosa e a utilização precisa das noções de "sistema" – pensada em sua correlação com a evolução – "fato literário", "função literária", "substituição de sistemas", e "séries históricas"[72].

É nesse esforço por definir a evolução literária que Tynianov se vê obrigado a lidar com o problema da tradição. Para ele, esta é "a noção fundamental da antiga história literária" e como tal não passava de uma

> abstração ilegítima de um ou vários elementos literários de um sistema no qual têm um certo emprego. O resultado é uma série que apenas é unida ficticiamente, que não tem senão a aparência da *entidade* (TYNIANOV, 1999, p. 129).

A tradição, como uma abstração, essa "abstração ilegítima" de elementos literários num dado sistema, não ia além da aparência. Uma aparência produzida por um método considerado ingênuo e não científico e que, por isso, não era eficaz na construção de uma história literária de fato. Sua unidade aparente, na verdade, mascarava os resultados caóticos que essa antiga história literária produzia; aquela "a imagem caótica dos fenómenos e das

[71] Para Tynianov, "a história literária deve responder às exigências da autenticidade se quiser tornar-se finalmente uma ciência. Todos os seus termos, e antes de mais o termo de "história literária", devem ser examinados de novo. Este último é extremamente vago, ele cobre a história dos factos propriamente literários e a história de toda a atividade linguística; além disso, é pretencioso, porque apresenta "a história literária" como uma disciplina pronta a entrar na "história cultural" enquanto série cientificamente repertoriada. Ora, até hoje, ela não tem esse direito. O ponto de vista adoptado determina o tipo de estudo histórico. Distinguem-se dois principais: o estudo da génese dos fenómenos literários e o estudo da variabilidade literária, isto é, da evolução da série" (TYNIANOV, 1999, p. 128).

[72] A história da literatura (ou da arte) está intimamente ligada às outras séries históricas; cada uma dessas séries comporta um feixe complexo de leis estruturais que lhe é próprio. É impossível estabelecer entre a série literária e as outras séries uma correlação rigorosa sem ter previamente estudado estas leis (TYNIANOV; JAKOBSON, 1999, p. 145).

séries heterogêneas" que a "ciência literária" pretende transcender (TYNIANOV, 1999, p. 129). A noção de tradição, ao menos como esta se define na história literária desde o século XIX é, para Tynianov, em última instância uma ficção, a mera "aparência da *entidade*". Tynianov rejeita menos a entidade que a fantasmagoria pela qual ela se manifestado na historia literária que ele rotula como antiga. Sendo assim, Tynianov se propõe empreender um trabalho de reconsideração da noção de tradição, conforme definida pela história literária oitocentista, recorrendo ao princípio da substituição de sistemas que fundamenta sua noção de evolução literária: "A noção fundamental da evolução literária, a da *substituição* de sistemas, e o problema das tradições devem ser reconsiderados de um outro ponto de vista" (TYNIANOV, 1999, p. 129).

Adiante, praticamente no final do ensaio, vemos, que, da perspectiva a partir da qual Tynianov concebe a história literária, a noção de "influência" é considerada por ele decisiva e desafiadora, "um dos problemas complexos da evolução literária" (TYNIANOV, 1999, p. 141). É nesse ponto de sua exposição que Tynianov julga conveniente proceder com aquela reconsideração do problema da tradição que nos havia prometido de início:

> É tempo de colocar aqui a questão do termo principal de que se serve a história literária, a saber: o termo "tradição". Se admitirmos que a evolução é uma mudança da relação entre os termos do sistema, isto é, uma mudança de funções e de elementos formais, a evolução acaba por ser uma "substituição" de sistemas. Estas substituições conservam segundo as épocas um ritmo lento ou entrecortado e supõem não uma renovação e uma substituição súbita e total dos elementos formais, mas a criação de uma *nova função destes elementos formais*. É por isso que o confronto de um certo fenómeno literário com um outro deve fazer-se não só segundo as formas, mas também segundo as funções. Fenómenos que parecem totalmente diferentes e que pertencem a sistemas funcionais diferentes podem ser análogos na função e vice-versa. O problema tornou-se mais obscuro porque cada corrente literária procura, durante um certo tempo, pontos de apoio nos sistemas precedentes: e é a isto que se poderia chamar o "tradicionalismo" (TYNIANOV, 1999, p. 142).

Conforme sua promessa, Tynianov define a tradição em sua contraposição com a noção de "substituição de sistemas", que, no seu entender, está na base do processo de evolução literária. Assim, a tradição, o "tradicionalismo", se revela quando percebemos, em um dado momento da história literária, que as correntes literárias, como diz Tynianov, de seu próprio presente histórico, buscam, nos sistemas que as precederam, "pontos de apoio". Como fica evidente, essa definição de tradição é proposta a partir do pressuposto de um contínuo processo de atualização/automatização, de uma tensão entre continuidade e descontinuidade,

em uma palavra, "desfamiliarização" ou "estranhamento" (*ostranenie*)[73]. Compagnon coloca essa questão da seguinte forma:

> A literariedade de um texto, lembremo-nos, se caracteriza por um deslocamento, uma perturbação dos automatismos da percepção. Ora, esses automatismos resultam não somente do sistema próprio do texto em questão, mas também do sistema literário em seu conjunto. A forma enquanto tal, ou seja, literária, é percebida contra um fundo de formas automatizadas pelo uso. O procedimento literário tem uma função de estranhamento, ao mesmo tempo na obra em que se insere e, para além desse texto, na tradição, permite localizar o elo histórico que une um procedimento ao sistema literário, ao texto e à literatura. A descontinuidade (a desfamiliarização) substitui a continuidade (a tradição) como fundamento da evolução histórica da literatura (COMPAGNON, 2001, p. 208).

Ao valorizar a diacronia no estudo literário, Tynianov não pode prescindir da noção de tradição. Como, do modo como vinha sendo definida e usada, ela não favorecia o estudo da evolução literária, o formalista russo propõe sua redefinição. Não obstante, desse formalismo comprometido com a diacronia, o de Tynianov e Jakobson, como bem pontuou Compagnon, "resulta numa história que, diferentemente daquela de Curtius, que põe em evidência a continuidade da tradição ocidental, se prende à dinâmica da ruptura, de acordo com a estética modernista e vanguardista das obras que inspiravam os futuristas" (COMPAGNON, 2001, p. 208). Ao estabelecer essa dialética entre automatismo e estranhamento, o formalismo oferece-nos redefinição da noção de tradição que pressupõe um processo de diferenciação. É preciso observar, porém, que, embora não enfatize de fato a continuidade e a unidade do modo como o fará Curtius, a versão formalista da tradição, por evidenciar tais processos dialéticos, termina inevitavelmente por remeter, mas de um modo inverso, a certa compreensão da noção de continuidade: a diacrônica da dialética atualização/automatização que, como veremos, será reproposta a partir de uma lógica relativamente diferente por Mukařovský. Como pontua Jobim (1992, p. 143),

> Os formalistas russos [...] imaginaram que a evolução literária se daria quando os procedimentos artísticos inovadores de uma obra ou de um grupo de obras desafiassem um sistema sedimentado de elementos dominantes: a passagem de um período literário para outro seria considerada como

[73] Para formalistas como Tynianov e Jakobson, a desfamiliarização deveria ser vista não somente como "a própria definição da literariedade", mas também, e no caso de uma reflexão sobre a história literária, principalmente, como o princípio da evolução literária (COMPAGNON, 2001, p. 208). Para um instigante ensaio de cunho historiográfico sobre a noção de estranhamento toma como ponto de partida os escritos de outro destacado formalista russo, Viktor Chklovski, ver: GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

> "substituição de sistemas". Quando os procedimentos artísticos inovadores do sistema neoclássico, por exemplo, passassem a ser adotados por um grande número de escritores, então se tornariam "automáticos", perderiam o caráter de novidade, para se tornarem mera repetição. Por consequência, surgiria a necessidade de uma "desautomatização", da criação de um estilo "novo" – o Romantismo – que proporia diferentes elementos como "dominantes" e possuiria "procedimentos" inovadores em relação aos anteriores.

Jobim chama a atenção para o fato de que "muitos teóricos têm fundamentado suas obras" na afirmação de que a constituição das tradições se assenta sobre a dialética inovação/sedimentação. Como exemplo, ele cita uma declaração de Ricoeur encontrada no *Temps et récit* (JOBIM, 1992, p. 143)[74]; declaração para a qual nos voltaremos com maior atenção no momento oportuno. Jobim parece discordar do entendimento que temos de que formalistas como Tynianov e Jacobson, ao invés de propor um completo abandono da noção de tradição[75], e mesmo do termo, tinham a pretensão de ressignificá-lo para que esta se ajustasse a seus próprios interesses teóricos e críticos.

No formalismo delineia-se um questionamento de uma perspectiva linear de história e consequentemente de tradição, mas não necessariamente de uma perspectiva evolutiva de história literária. Os formalistas se afastam da "velha história da literatura", como diz Jauss, pois, por meio da reconsideração da noção de tradição que se delineia em suas reflexões recorrendo-se à noção de estranhamento, abandona a "concepção básica" daquela história literária, segundo a qual a história da literatura é vista como "um processo linear e continuado, e por contrapor ao conceito clássico de *tradição* um princípio dinâmico de *evolução literária*" (JAUSS, 1994, p. 19), perspectiva que de modo algum deixa, como veremos em outro momento, de ter os seus próprios inconvenientes. Segundo Jauss,

> O prisma da continuidade perdia, pois, sua velha primazia no conhecimento histórico. A análise da evolução literária desnuda, na história da literatura, a *autogeração dialética de novas formas*; ela descreve o fluxo supostamente pacífico e gradual da tradição como um processo que encerra rupturas, revoltas de novas escolas e conflitos entre gêneros concorrentes (JAUSS, 1994, p. 19).

---

[74] "A constituição de uma tradição repousa, com efeito, no jogo entre inovação e sedimentação" (RICOEUR, 2012, p. 119).

[75] Jobim entende que, embora recorram à dialética inovação/sedimentação os formalistas russos não estabeleceriam uma relação entre ela e a palavra tradição. Segundo ele, "curiosamente, embora adotasse o 'jogo da inovação e da sedimentação', os formalistas não associam este 'jogo' à palavra tradição, cujo emprego criticavam" (JOBIM, 1992, p. 144). Ao que tudo indica, porém, os formalistas criticavam o uso corrente da noção de tradição, aquela que era basilar para a antiga história literária e não o uso do termo em si.

Alguns poucos anos depois, já na década de trinta, Mukařovský, em um ensaio intitulado "Linguagem-padrão e linguagem poética" (*Jazyk spisovný a jazyk básnický*), publicado em 1932, a semelhança do que fez Tynianov, também se vale da noção de tradição para refletir sobre uma questão concernente à natureza do literário. Diferente de Tynianov, tradição não é usada por Mukařovský num sentido histórico. Assim, sua definição de tradição não se dá a partir de um debate que, num primeiro plano, diz respeito à formulação de uma teoria da história literária, mas, como veremos, a partir de uma teoria sobre a função estética da linguagem – sem, contudo, deixar de lidar com o problema da noção de história literária. É bastante evidente que a tradição segundo Mukařovský implica uma noção de história literária, mas não resta dúvida que interesse primeiro nesse ensaio é pensar a linguagem poética.

Como um dos representantes da célebre escola de Praga, Mukařovský foi fundamental no tratamento da "diferenciação entre 'desvio' geral do código poético e a aplicação de elementos verbais em desvio de norma" de que, segundo Stempel, "se sente falta em muitos artigos representativos sobre a linguagem poética" que foram produzidos pelos formalistas russos (STEMPEL, 2002, p. 421)[76]. O sentido de tradição pela qual Mukařovský se interessa se define, portanto, no âmbito de uma reflexão sobre a linguagem poética em sua relação com a linguagem padrão e com a própria tradição. Ela é decisiva para a contraposição entre automatização (*automatizace*) e atualização (*aktualisace*) da linguagem, tendo em vista a relação antecipada no título de seu escrito[77].

A tradição figura no pensamento de Mukařovský como uma espécie de "contexto" (*pozadí*), um "background" como se diz em inglês, sobre o qual, ou contra o qual, a obra poética se faz inteligível. Para Mukařovský,

> Toda a obra poética é entendida sobre o fundo de uma determinada tradição, quer dizer: de um cânone automatizado, em relação ao qual se manifesta

[76] Como sumaria Eagleton, tendo como referência um outro importante ensaio de Mukařovský, publicado alguns anos após "Linguagem-padrão e linguagem poética", ainda na década de 1930: "Segundo Jan Mukarovsky, a obra de arte só é vista como tal em contraposição ao pano de fundo mais geral das significações, só como um "desvio" sistemático da norma linguística. Como a modificação desse pano de fundo, modificam-se também a interpretação e a avaliação da obra. Não há nada, argumenta Mukarovsky em Função estética, norma e valor como fatos sociais (1936), que tenha uma função estética a despeito do lugar, tempo ou da pessoa que faz a avaliação, e nada que possa ter tal função em condições adequadas" (EAGLETON, 2006, p. 150-151).

[77] Para Mukařovský, a melhor maneira de definir claramente "atualização" e "automatização" é o exercício de contraposição das duas noções, no estabelecimento de um par opositivo: a função da linguagem poética consiste na máxima actualização da manifestação linguística. A actualização é o contrário da automatização, quer dizer, é a desautomatização de um acto; quanto mais automatizado é um acto, tanto menos consciente é a sua execução; quanto mais actualizado, tanto mais completa é a participação da consciência na sua realização. Exprimindo em termos objetivos: mediante a automatização o fenómeno adquire caráter esquemático; a actualização significa alteração do esquema (MUKAŘOVSKÝ, 2011, p. 322). No texto tcheco lemos: "Aktualizace je opak automatizace, tedy odautomatizování nějakého aktu". Para Mukařovský, portanto, aktualizace e automatizace são processos diametralmente opostos, "je opak" (MUKAŘOVSKÝ, 1982, p. 36).

> como deformação. As manifestações exteriores de tal automatização são a facilidade com que se pode criar em conformidade com o esquema do cânone, a abundância de epígonos, o gosto da poesia envelhecida pelo cultivo de formas antiquadas. O facto de uma nova corrente poética ser percebida intensamente como deformação do cânone tradicional manifesta-se nas críticas conservadoras, que avaliam os desvios intencionais como erros que negam a própria essência da poesia (MUKAŘOVSKÝ, 2011, p. 325).

O uso da noção de tradição com que opera Mukařovský se vincula à noção de cânone[78]. A tradição, para Mukařovský, é, portanto, um cânone estabelecido, ou para usar seus termos, um cânone automatizado (*automatizovaného kánonu*). No seu entender a obra literária nova se manifesta como "deformação do cânone tradicional" (*deformace tradicního kánonu*)[79]. O excerto seguinte é lançará mais luz sobre a questão e porá em relevo as modulações da noção de tradição na teorização de Mukařovský:

> O fundo que percebemos por trás da obra poética como dado pelas componentes não actualizadas e que se opõe às actualizações existe, portanto, sob duas formas: sob forma de norma da linguagem padrão e sob a forma de cânone estético tradicional. Ambos estes fundos estão sempre potencialmente presentes, embora em cada caso concreto prevaleça um ou outro. Nas épocas de forte actualização prevalece o fundo da norma da linguagem-padrão, nas épocas de moderada actuzalização prevalece o fundo do cânone tradicional. Graças ao seu caráter moderado, a deformação moderada pode manifestar-se, em relação ao cânone que tiver deformado fortemente a norma da linguagem-padrão, como uma renovação desta norma (MUKAŘOVSKÝ, 2011, p. 325).

Com sua abordagem semiótica da arte, Mukařovský nos põe diante um conceito de tradição que tem, antes de tudo, a função de explicar o "desvio" que leva à produção da linguagem distintamente poética frente à língua com considerada padrão. O uso noção de tradição na teoria de Mukařovský parece se distinguir em alguns pontos daquele com o qual

---

[78] Como a noção artística de cânone de quando em quando será trazida à baila nesse capítulo, julgamos pertinente oferecer uma definição já nessas primeiras páginas. Segundo Reis, no domínio das "artes em geral" e da "literatura" em particular, "cânon significa um perene e exemplar conjunto de obras – os clássicos, as obras-primas dos grandes mestres –, um patrimônio da humanidade (e, hoje percebemos com mais clareza, esta 'humanidade' é muito fechada e restrita) a ser preservado para as futuras gerações, cujo valor é indispensável" (REIS, 1992, p. 70).

[79] Conforme nos explica Mukařovský: "A componente dominante determina, pois, a unidade da obra poética. Mas é uma unidade sui generis, cujo caráter costumava ser designado na estética como "a unidade na variedade", como uma unidade dinâmica em que percebemos ao mesmo tempo a harmonia e a desarmonia, a convergência e a divergência. A convergência é dada pela orientação para a componente dominante, a divergente é dada pela oposição do fundo móvel das componentes não actualizadas. Algumas componentes aparecem actualizadas do ponto de vista do cânone poético, isto é, do conjunto de normas fixas e estabelecidas em que se decompunha, mediante a automatização, a estrutura da escola poética anterior no momento em que deixou de ser sentida como conjunto íntegro e indivisível. Dizendo de outro modo: nalguns casos, é possível que a componente actualizada em relação à norma da linguagem-padrão se manifeste numa determinada obra como não actualizada, visto que estará em conformidade com o cânone poético automatizado" (MUKAŘOVSKÝ, 2011, p. 324-325).

nos deparamos no pensamento de um Tynianov. Ao identificar a tradição com o cânone automatizado, o pensador tcheco nos apresenta a sentido de tradição bem ajustado ao problema teórico da produção da linguagem poética pensada como "desvio" e como renovação da linguagem-padrão e da obra de arte como. Sem dúvidas, o "jogo de inovação e de sedimentação" de que fala Ricoeur está aqui presente, mas sendo contemplado de um prisma um pouco diverso daquele dos formalistas russos. Na teoria de Mukařovský não ficamos diante de uma tradição que pressupõe antes de tudo ruptura, mas, na contramão, uma tradição que se relaciona mais à permanência, muito embora seja indispensável para se compreender a inovação poética, haja vista que, sem um cânone automatizado não há atualização da linguagem poética, do mesmo modo que tal atualização não se efetiva sem a norma linguística estabelecida. Não se tem em vista num primeiro plano, na abordagem de Mukařovský uma tradição da ruptura, ou tradição do novo[80], mas a ruptura da tradição, a desautomatização do cânone, acomodação à tradição e a autonomização do atualizado, numa contínua dialética autonomização/atualização, em que autonomização está para tradição e inovação para atualização.

Não obstante essas diferenças entre a perspectiva de Mukařovský e a dos formalistas sobre a tradição, não resta dúvidas de que a ideia de estranhamento tão cara ao formalismo russo está aqui posta, mas sobre bases diferentes. Mukařovský é bem mais criterioso e menos ambivalente ao lidar com a noção de tradição em comparação o que fizeram os formalistas russos, representando um desenvolvimento significativo de dos principais postulados por eles lançados. A noção adere mais harmoniosamente ao sistema que ele propõe para a compreensão da função estética da linguagem, quando comparamos sua abordagem à dos formalistas. Os pontos que tocam a questão da história literária em sua teorização sobre a relação entre linguagem-padrão e linguagem poética inegavelmente têm como referencial a ideias de Tynianov e Jakobson.

Depois de considerar em linhas gerais as posições de Eliot, Tynianov e Mukařovský, posições que podem ser classificadas como formalistas, lembrando que as reflexões de Mukařovský já o aproximam da semiótica e do estruturalismo, sobre a tradição, avancemos, considerando três autores que julgamos terem se valido da noção de tradição de um modo bastante similar uns em relação aos outros, e cujas obras foram, e ainda o são, bastante difundidas e respeitadas em muitos meios acadêmicos, o que, por vezes, significa que seus

[80] A expressão remete-nos à conhecida obra do crítico norte-americano Harold Rosenberg (1906-1978), *The Tradition of the New*, cuja primeira edição é de 1959.

postulados são em grande medida endossados por muitos pesquisadores. Referimo-nos a Erich Auerbach (1892-1957) Ernst Robert Curtius (1886-1956) e Gilbert Highet (1906-1978).

Uma das concepções mais caras a alguns eruditos que se ocuparam dos estudos literários do século XX, é a ideia de que a cultura erudita medieval não teria representado propriamente uma descontinuidade em relação à cultura romana. Seja pela constante presença das *auctoritates* latinas (CURTIUS, 1996, p. 85-91), seja pelo amplo uso que se fez da língua latina (VERGER, 1999, p. 23-32; BURKE, 1993, p. 41; LE GOFF,), seja, ainda, pela importância dada à cultura romana na religião e em outros domínios da cultura e do ordenamento jurídico, político e social (LE GOFF, 2005; ANDERSON, 2000), é inegável o significativo grau de penetração da cultura romana na civilização dita medieval. Entre estes estudiosos estão os alemães Auerbach e Curtius, dois dos mais importantes filólogos e estudiosos da literatura da primeira metade do século XX, cujas obras são extremamente importantes para os estudos literários da segunda metade do século passado. A noção de perpetuação de estruturas, aspectos culturais, técnicas ao longo de longuíssimas durações demonstra extrema vitalidade[81].

Auerbach defende tal perspectiva em textos como *Dante und Vergil* (publicado, pela primeira vez, em *Das humanistische Gymnasium* no ano de 1931). Já Curtius buscou demonstrar essa tese no *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948)[82]. Acerca disso, afirma o primeiro:

> Ninguém afirmaria hoje que a tradição antiga entrou em decadência com as migrações bárbaras e só se reergueu por obra dos humanistas: a latinidade clássica do final da República e da era de Augusto já não esgota para nós a

[81] Para além do que temos considerado, fala-se, por exemplo, da continuidade da cultura dita medieval para além do século XV, momento em que, supostamente, esta teria se exaurido como resultado de um longo processo que teria começado por volta do século XIII. Este é, por exemplo, o parecer de historiadores como Le Goff, para quem: "O Renascimento não é a ruptura absoluta, decisiva, que pretendeu ser: há uma longa Idade Média que iria até o fim do século XVIII. Pode-se dizer que a Idade Média só teve fim com a Revolução Francesa e a revolução industrial" (LE GOFF, 2010, p. 29).

[82] Ao propor um conceito de tradição clássica que se fundamenta na ideia de imitação, assevera Marques (2001, p. 10): "Uma hipótese que preside a concepção de monumentos filológicos transversais da inteligência europeia de meados do século, como os de Curtius, Auerbach e Vossler, por exemplo, é a de que a latinidade medieval e as literaturas vernaculares que lhe sucedem, para além de suas peculiaridades cronológicas e regionais, exprimem-se fundamentalmente através de uma densa e compartilhada tópica de um tecido de concetti, Dichtungsformen ou lugares-comuns antigos. Mas as relações da latinidade cristã com o passado, superadas as mais óbvias resistências em relação ao legado antigo, são, de certo, legitimadas, mas sobretudo codificadas por um texto fundador, já que de excepcional e duradoura influência. Refiro-me ao opúsculo 'Do proveito que os jovens podem retirar das letras helênicas', de São Basílio, modelo de um novo tipo de imitação que delimitará por quase um milênio o repertório a ser imitado, redefinindo ao mesmo tempo a nova funcionalidade desta imitação" (MARQUES, 2001, p. 10).

> Antiguidade, e esforçamo-nos por encontrar outros traços de sua sobrevivência além do latim ciceroniano e do ecletismo filosófico. Ao contrário, a história e a vida espiritual da primeira Idade Média parecem confirmar a influência muitas vezes difusa, mas por fim vitoriosa, de idéias e instituições antigas, sua reelaboração muitas vezes disparatada, mas por isso mesmo profundamente histórica e orgânica (AUERBACH, 2007, p. 97).

É com essa convicção que Auerbach escreverá sua obra maior: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946). Talvez para um leitor não familiarizado com este trabalho de Auerbach e com as suas ideias sobre a literatura dita ocidental, *Mimesis* não lhe parecerá de imediato - ainda que tenha lido seu subtítulo – uma obra que apresenta unidade e que tem por objetivo central demonstrar uma outra unidade: a da literatura europeia. Unidade que, no caso particular de *Mimesis*, se refere à representação da realidade, ou à "interpretação da realidade através da representação literária ou 'imitação'" (AUERBACH, 2004, p. 499), como declara o próprio autor no epílogo, e que fica patente, quando avançamos na leitura dos ensaios ali reunidos. É exatamente essa a ambição da obra. Na verdade, Auerbach parte do pressuposto de que de tal unidade espiritual da literatura da Europa, como se dizia na época, existe de *per se*. Sendo assim, ele não tentará provar o que por si só é um fato suficientemente demonstrado e, portanto, inconteste, mas buscará, numa verdadeira jornada heurística, elementos constantes dessa longuíssima tradição, um em particular, a pretensão referencial, cujas técnicas produtivas, os temas, os efeitos foram sendo transmitidos, repetidos, tendo se transformando, evoluindo, variado, não sem acidentes, mas sem dúvidas de modo contínuo, em uma "sobrevivência" que dura séculos (AUERBACH, 2004, p. 90, 105), desde os gregos, passando por Dante, Boccaccio, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Montaigne, Balzac, Stendhal, Flaubert, entre tantos outros, até aportar na literatura que lhe era contemporânea, no caso, o romance de Virgínia Wolf[83].

Seguindo num mesmo sentido, o projeto crítico-historiográfico de Curtius sustenta a existência de uma unidade cultural europeia, uma tradição milenar profundamente marcada pela presença da latinidade. A proposta de Curtius orienta-se, portanto, pelas noções de

[83] Barbosa considerou que, em Mimesis, "extraindo os seus exemplos de cânones muito mais variados que aquele que se revela no curso do Columbia College, mesmo porque o problema teórico da mimese é perseguido pelo autor nas tradições de obras e autores clássicos, medievais e modernos, Auerbach, ao mesmo tempo em que segue, altera essas tradições, lendo textos pouco ou nada lidos e, por isso mesmo, voltando a incluir, em seus respectivos cânones, autores pouco ou nada estudados pela posteridade acadêmica". Sendo assim, ele, Auerbach, traz a público, em seu extenso livro, "uma investigação teórica" que realizou com base em obras canônicas da tradição ocidental, as quais são tomadas "não somente como exemplário, mas como fundamento para desenvolver, pelo menos, três ideias básicas e que são assim nomeadas no 'Epílogo' escrito para o livro: a doutrina acerca dos níveis da representação da realidade, 'mais tarde retomada por toda a corrente classicista', como diz Auerbach; a quebra desta doutrina pelas irrupções estilísticas românticas e realistas; e a sua precedência pela 'visão figural da realidade da tardia Antiguidade e da Idade Média cristã'" (BARBOSA, 1996, p. 18-19).

conjunto e contribuição, de unidade e continuidade. Como bem observou Jauss, a ideia de uma "continuidade da herança antiga" foi "erigida em princípio supremo" por Curtius (JAUSS, 1994, p. 32). Sua pretensão quanto ao estudo da cultura literária medieval e europeia é, antes de tudo, como a define Tadié, totalizante (TADIÉ, 1992, p. 53-55); essa unidade total a que se deu o nome de "tradição literária europeia". O próprio Curtius declara tal intento no prefácio à segunda edição alemã de sua obra maior, publicada em 1953:

> Meu livro não é o resultado de objetivos meramente científicos, mas da preocupação relativa à preservação da cultura ocidental. Ele busca elucidar, com métodos novos, o conjunto dessa tradição, no espaço e no tempo. Faz-se necessário (e tornou-se possível) demonstrar esse conjunto dentro do caos intelectual do presente (CURTIUS, 1996, p. 27).

A sua ambição é exatamente essa: demonstrar a unidade, a continuidade, temporal e espacial, da cultura letrada europeia que, para ele, não é somente passível de ser defendida, mas de ser comprovada pelo estudo sistemático dos documentos. Calin descreve as perspectivas de Curtius e Auerbach nos seguintes termos:

> Furthermore, Curtius's vision of the rhetorical tradition and topos – which extends from antiquity through the Latin Middle Ages and then nourishes the modern vernaculars for centuries – or Auerbach's vision of the mixed style – Christian in, which, after having given rise to a powerful, concrete representation of reality in writers such as Dante, fuel a tradition of realism in the modern centuries – have altered forever our conception of the evolution of culture over time (CALIN, 2007, p. 20).

No empreendimento filológico de Curtius, a noção de tradição não está apenas presente, ela é basilar, sendo, portanto, um dos distintivos de sua perspectiva histórica e hermenêutica. Por um lado, esse lugar privilegiado que a noção de "tradição" ocupa nos escritos de Curtius deve-se ao seu postulado de uma unidade cultural, para ele, subjacente à "literatura ocidental", à literatura que ele classifica como europeia. Tal crença se alicerça, como veremos, sobre a ideia de uma identidade cultural que se perpetua desde a Antiguidade mais remota até os grandes monumentos da literatura tida como propriamente europeia. Por outro lado, o que não deixa de estar relacionado com o que acabamos de destacar, justifica-se devido à grande importância que a noção de "imitação" assume na abordagem de Curtius, por meio do tratamento que dispensa à tópica. Para Calin,

> By insisting upon an aesthetic of imitatio, Curtius refutes the romantico-symbolist valorization of sincerity and originality. On the contrary, the indicates how the greatest beauty derives from and is created in the study of

> earlier literature, in rhetorical and typological cultivation of the exempla maiorum. This is a genuine antecipation of our current notion of intertextuality: that all texts are created and read in the confluence, in the present, of other texts and of the tradition of textuality.As it turns out, as much as any medievalist, Curtius opened the canon as part of his vision of history, which extended from Antiquity to the Enlightenment and, therefore, had to include writing in Latin, the corpus from Prudentius to Petrarch, excluded from the modern school curriculum first of all by professional Latinists.Putting it bluntly, to know the European tradition, and for that matter to know the Middle Ages, one has to immerse oneself in medieval Latin literature because of its inherent value and because it transmitted ancient culture to the modern varnaculars (CALIN, 2007, p. 37).

Algumas das principais críticas à abordagem de Curtius decorrem exatamente dessa sua insistência na continuidade. Ao tratar das "histórias das formas literárias", como ele próprio as classifica, Compagnon nos oferece uma interessante descrição, acompanhada de sua avaliação crítica, das opções feitas por Curtius no desenvolvimento do projeto de investigação que pretendeu levar a cabo na escrita do *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Segundo Compagnon,

> a grande obra de E.R. Curtius [...] amplo quadro da sobrevivência dos *topoi* ou "lugares-comuns" da Antiguidade nas literaturas do Ocidente, permanece como um dos estudos mais notáveis, em conformidade com esse modelo. Nem por isso esse estudo deixou de ser violentamente atacado. Na realidade, Curtius atribui à palavra *topos* um sentido extremamente pessoal e, historicamente, pouco justificável: ele se apoia no *argumentorum sedes* de Quintiliano, isto é, na tópica como grade de perguntas a fazer em qualquer caso, ou como problemática; mas os elementos estereotipados e recorrentes que em seguida ele localiza na literatura medieval se parecem bem mais com motivos ou com arquétipos do que com os *topoi* da antiga retórica, correndo o risco de fazer desaparecer as diferenças características de cada época. Dessa forma, ele prejudica a resposta ao problema fundamental proposto por seu estudo: o da sobrevivência da latinidade na literatura europeia. Nele, a ubiquidade da forma oculta a variedade das funções. Assim, essa história não somente se mantém interna à literatura, mas é, antes de mais nada, a da continuidade e da permanência do antigo no novo, em detrimento da alteridade individual das diferentes épocas da Idade Média e de suas produções literárias, e no desconhecimento de suas condições históricas e sociais. Mas uma história literária deveria ser uma história da continuidade ou da diferença? A questão, inevitável, nos remete à nossa preferência, extra-literária, ética, ou mesmo política, pela inovação ou pela imitação (COMPAGNON, 1998, p. 206-207).

As seguintes palavras de Curtius confirmam indiscutivelmente tal parecer. Valendo-se dos trabalhos de historiadores como Toynbee e Troeltsch, dois dos pensadores mais decisivos no desenvolvimento de sua perspectiva histórica, ao lado de Burckardt e Ranke, como ele próprio mais de uma vez admitiu (Cf. CURTIUS, 1996, p. 34; 1972, p. 439), Curtius explica-nos o que assume como "continuidade" em *Literatura Europeia e Idade Média Latina*:

> O começo do "Mundo Moderno" deve fixar-se por volta de 675. Está "profundamente separado" do antigo, ainda que "ligado" a ele "em memória e continuidade históricas e conscientes". Portanto uma continuidade, ou seja, uma conexão vital e homogênea, que atenua esse profundo abismo. Como compreender essa relação? É este um caso singular, ou conhece a história outros semelhantes? A história comparada de Toynbee nos ajudará a seguir adiante. Para ele o imperium romano é a fase final do Estado universal da cultura helênica. Seguem-se-lhe, de 375 a 675 um interregno e, depois, a cultura ocidental. Ela está para a helênica em relação de "filiação", logo, é sua filha cultural. Circunscrevem-se, pois, em terminologia e cronologia mais precisas os fatos determinados por Troeltsch. A relação de dependência por filiação vem corroborar o conceito de Troeltsch quando se refere a "ligação total" e "continuidade". Se, dentro desse processo, se quer distinguir "Renascimentos", é questão de oportunidade. Deverá ser verificada em seus pormenores. Mas o essencial é reconhecer que jamais pereceu a substância da cultura antiga (CURTIUS, 1996, p. 52-53).

Como podemos notar, a noção de continuidade proposta por Curtius é construída a partir da admissão de transformações, rupturas entre os períodos, haja vista a sua datação do começo do "Mundo Moderno", mundo este que, segundo Curtius, está "profundamente separado" do mundo antigo "ainda que 'ligado' a ele 'em memória e continuidade históricas e conscientes'". Nesse sentido, embora fale de sobrevivência do desse mundo antigo, ele o faz mediante a adoção de um conceito de adaptação cultural, conforme podemos perceber nessa outra passagem de sua obra:

> O Mundo Antigo compreende toda a Antiguidade desde Homero até a invasão dos bárbaros, e não meramente a Antiguidade "clássica", criação do século XVIII e produto de uma teoria da arte que pretende estender-se também à história. Há muito, libertou-se a historiografia da estreiteza classicista. Neste, como em outros pontos, a ciência literária está ainda atrasada. Do conjunto da Antiguidade clássica a Idade Média recebeu a herança conservada pela fase final da Antiguidade latina e adaptou-a (CURTIUS, 1996, p. 51).

A demarcação de períodos históricos que se sucedem, por mais que tenha sido considerada dum ponto de vista crítico por Curtius, pelo qual se mostra disposto a reconhecer as fragilidades de suas designações e engrossando o coro dos que os consideram "despropositados" e, particularmente no caso do conceito de Idade Média, "disparatado", não passando, para ele, de um "neologismo dos humanistas italianos e somente explicável a partir do ponto de vista deles", mantém-se como uma ferramenta da qual ele não pode prescindir, haja vista serem, a seu ver, nomes "indispensáveis para a compreensão prática" (CURTIUS, 1996, p. 53). Assim, de fato seria possível dizer que "in much the same way, that is,

transhistorically, Curtius also conceived the relation between times as constituted by tradition" (UHLIG, 1990, p. 198).

Para além do interesse pela continuidade da tópica e da sobrevivência da Antiguidade na Idade Média e, finalmente, desta última na literatura europeia da Idade Moderna, Curtius acentuou de forma exacerbada uma visão de conjunto: a ideia de uma cultura e uma literatura europeias concebidas como "unidade de sentido". Em um texto publicado em 1952 sob o título *Philologie der Weltliteratur*, Auerbach observou esse elemento dominante da abordagem de Curtius, elevando-o, inclusive, à maior virtude do trabalho de seu colega e compatriota:

> Entre as obras recentes que aplicam a visão histórico-sintética à literatura, o livro de Ernst-Robert Curtius sobre *Literatura européia e Idade Média Latina* é provavelmente a mais impressionante. Creio que deve seu êxito ao fato de, apesar do título, não partir de considerações amplas e gerais, mas sim de um único fenômeno bem delimitado e quase estreito: a sobrevivência da tradição retórica. É por isso que, em suas melhores partes, a obra consegue mobilizar massas enormes de material sem cair na mera acumulação, antes promovendo uma irradiação a partir de poucos exemplos. Seu objeto de ordem mais geral é a sobrevivência da Antiguidade através da Idade Média e sua influência, por meio de suas formas medievais, sobre a literatura européia moderna (AUERBACH, 2007, p. 368)[84].

Curtius, porém, tem mais algumas coisas a nos dizer acerca do que ele concebe por tradição em sua obra. Para Curtius, por exemplo, a única visão possível da literatura europeia é a que nos permite ver o seu conjunto, qualquer outra nos impediria de realmente inteligi-la, uma vez que, conforme ele entendia, "a literatura européia é uma 'unidade de sentido', que escapa à vista quando se subdivide" (CURTIUS, 1996, p. 45). De fato, quando lemos certas passagens dos escritos de Curtius, muitas vezes no assustamos com algumas de suas pressuposições. O trecho que reproduziremos a seguir é exemplar quanto a isso:

> A literatura europeia é tão antiga quanto a cultura européia; abrange, pois, um período de cerca de vinte e seis séculos (contados de Homero a Goethe). Quem conhece diretamente apenas seis ou sete e tem de contar, para o restante, com manuais e obras de consulta, pode comparar-se a um viajante

[84] No alemão lemos: "Unter den Werken historisch-synthetischer Literaturbetrachtung aus den letzten Jahren ist wohl das eindrucksvollste Ernst Robert Curtius' Buch über Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. Dies Buch, so scheint mir, verdankt sein Gelingen dem Umstand, daß es trotz des Titels nicht vom Umfassenden und Allgemeinen ausgeht, sondern von einem scharf gefaßten, ja beinah eng zu nennenden Einzelphänomen: dem Fortleben der rhetorischen Schultradition. Deshalb ist das Werk in seinen besten Teilen, so ungeheuere Materialmassen es mobilisiert, nicht eine Anhäufung von vielem, sondern eine Ausstrahlung, die von wenigem ausgeht. Sein allgemeinster Gegenstand ist das Fortleben der Antike durch das lateinische Mittelalter hindurch und die Wirkung derselben in ihren mittelalterlichen Formen auf die neuere europäische Literatur" (AUERBACH, p. 46-47).

> que da Itália conhece apenas o trecho que vai dos Alpes ao Arno, e o restante por seu Baedeker. Quem apenas conhece a Idade Média e a Moderna não entende sequer essas duas; pois em seu limitado campo de observação encontrará fenômenos como o "épico", o "classicismo", o "barroco" (isto é, o maneirismo) e muitos outros cuja história e significação somente se podem compreender a literatura européia como um todo depois de se conquistar o direito de cidadania em todas e em cada uma de suas épocas, de Homero a Goethe. Isso não se conseguiu em nenhum compendio, ainda que existisse algum. Só adquire o direito de cidadania no reino da literatura européia quem passa muitos anos em cada uma de suas províncias e frequentemente se muda de uma para outra. É europeu quem se tornou civis romanus. Isso é quase impossível com a divisão da literatura européia em várias filologias estanques (CURTIUS, 1996, p. 43-44).

Embora o desenvolvimento de seu raciocínio não finde nesse ponto, devido a grande extensão do parágrafo, interrompemos a citação, mas o que lemos já nos basta para perceber as implicações do que afirma Curtius tendo em vista a noção de tradição. Ao postular que aquilo que ele compreende ser uma "literatura europeia" e uma "cultura europeia" Curtius reúne sobre uma única tradição os mais variados textos, gêneros retóricos e poéticos produzidos desde a chamada antiguidade até chegar aos seus dias, que, conquanto abranja particularidades, deveria, no seu entender, ser vista como "uma" tradição, cuja identidade pode ser demarcada por expressões do tipo "tradição ocidental", "tradição europeia", "tradição literária europeia", etc.

Outra obra importante da primeira metade do século XX em que a ideia de uma continuidade da tradição grego-latina na literatura europeia é *The Classical Tradition*, de Highet. O livro do conhecido estudioso escocês foi publicado em 1949 e pretende ser uma exposição erudita sobre a sobrevivência de elementos greco-latinos na cultura ocidental. Highet se ocupa principalmente da literatura, tentando demonstrar, como ele diz, já na primeira linha de seu livro, "our modern world is in many ways a continuation of the world of Grece and Rome" (HIGHET, 1985, p. 1). O subtítulo do livro de Highet nos permite antever os contornos do que ele compreende por tradição clássica, ou talvez seria melhor dizer da natureza dos processos que permitiram a sua constituição histórica. Como será lugar-comum em muitos dos trabalhos doravante produzidos e como o fora em muitos outros desde o século XIX, Highet articula a noção de tradição com base em outra noção igualmente controversa: influência.

> We have come a long way. We have traced the river of Greek and Roman influence in literature from its first mingling with the life of modern Europe, among the forests and wildernesses of the Dark Ages, throught the softer landscapes of the tremendous fertility of the Renaissance, a hot summerland of bright flowers and clustering fruit; then past that, flowing along a bed now

> carefully controlled, lined with marble and watched by statues, through the baroque era; then bursting out again in new and unexpected courses with the age of revolution – sometimes meandering with a mazy motion through the rich fancies of a young poet in love, sometimes, with a melodious roar, breaking down old traditions and surging high against the very temples of Christianity itself; then, in new channels, flowing strongly and graciously through the literature of the nineteenth century and into that of the twentieth, right on into our own time, when modern psychologists and playwrights look with admiration and with awe at the immortal figures of faun and hero, nymph and god, borne along in its eternal stream (HIGHET, 1985, p. 541).

Sabemos o quanto os trabalhos de Auerbach, Curtius e Highet foram decisivos na difusão da noção de tradição nos estudos literários do século XX até os nossos dias. O uso propriamente romântico da noção de tradição se mantém presente, a partir de modos peculiares de apropriação e aplicação, nos trabalhos desses três eruditos, cujos escritos incidiram diretamente em grande parte das abordagens da produção letrada anterior ao século XVIII, o que se evidencia, por exemplo, na crença de que a cultura europeia, e a literatura europeia, representa, em muitos sentidos, uma indiscutível continuidade. Assim como ocorre com os escritos de Curtius e Auerbach[85], obra de Highet tem servido de referência em muitos estudos produzidos nos séculos XX e XXI, inclusive, entre aqueles que têm demonstrado interesse pelo gênero épico. No Brasil, a obra de Highet também repercutiu nos estudos literários[86]. Por vezes, Curtius, Auerbach e Highet, não necessariamente os três juntos, tem

[85] Em seu tratamento da imitação como manejo da tradição poética, Brandão valoriza extremamente o conceito de tópica, no que deve muito à obra de Curtius (BRANDÃO, 2001, p. 48). Não é sem razão que o mesmo Waizbort (2002; cf. 2007) a que, há pouco, nos referimos, tenha proposto uma aproximação entre os projetos intelectuais de Candido e os de Curtius e Auerbach no que tange à história literária, buscando, a partir da discussão das "questões da 'crítica integrativa' e da história literária" nos escritos do estudioso brasileiro, "indicar confluências importantes com a filologia românica" dos dois eruditos alemães (WAIZBORT, 2002, p. 177). Para Waizbort (2007), do modo como se propõe escrever a *Formação*, permite a Candido afinar "sua sensibilidade para as continuidades, que são lastro à formação da tradição e à acumulação crítica". No seu parecer: "Talvez se possa dizer o mesmo dos *Capítulos de literatura colonial de* Sérgio Buarque, ao menos tal como Candido os compreende: "Nesse trabalho, fica patente o [...] senso das coalescências, que dissolve as divisões de períodos e restaura o movimento da tradição, fazendo ver o jogo indissolúvel da semelhança e da diferença como peculiar ao processo histórico das literaturas, como instrumento mediante o qual o crítico deverá caracterizar cada autor, no que possui de próprio e comum" (AC, 1991: 23). Em meu entender, tal formulação inscreve-se com perfeição no programa de *Literatura europeia e Idade Média latina.* Candido menciona ainda, no mesmo passo, o "sistema de tópicos" detectado e operado por Sérgio na análise da literatura colonial em plena consonância com a pesquisa de Curtius" (WAIZBORT, 2002, p. 181). Notamos que é a partir de um diálogo com os alemães que tanto Candido quanto Campos, Curtius e Auerbach, no primeiro caso, Jauss, no segundo, que são propostas as noções específicas de tradição a partir das quais a literatura deveria ser definida e estudada nos dois casos. A sombra de Curtius, como também se dá com a de Auerbach e Jauss, avança bem adiante nos estudos ditos literários no Brasil, se estendendo a trabalhos bem recentes em relação aos escritos de Candido e Campos aqui avaliados.

[86] É na obra de Highet que, por exemplo, Chaves (2000) encontra uma de suas principais referências – ao lado de um Bowra – para definir o gênero épico: "Observando, também, o prestígio da epopeia greco-latina na época clássica, Gilbert Highet atribui a sua influência os seguintes aspectos da poesia épica no tempo: recurso à mitologia e a assuntos greco-romanos; manutenção da estrutura da poesia antiga; concepção da história das nações europeias modernas como continuação da dos gregos e romanos; descrição da natureza e dos eventos em

servido de aporte para muitos estudiosos brasileiros[87].

A chamada estética da recepção, notadamente nas contribuições de Hans Robert Jauss, se apresentou, ao menos em parte, como uma tentativa de reabilitação da história literária frente à teoria literária. Ao propor uma renovação da historiografia literária (JAUSS, 2013, p. 266), marcando um contraponto em relação às perspectivas formalistas e marxistas, Jauss em algum momento esteve às voltas com a noção de tradição. Como vimos, ele contribui para o entendimento das perspectivas de tradição esposadas por Tynianov, Curtius e Auerbach. Porém, é preciso que consideremos, dado o *status* que as teses de Jauss assumem nos estudos literários na segunda metade do século XX e início do século XXI. Para tanto, nos propomos nas próximas páginas realizar uma aproximação entre o modo como Jauss compreende a tradição em sua proposição de uma estética da recepção e os postulados filosóficos de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), o principal contributo para o conceito de tradição de que se vale Jauss.

É indiscutível o prestígio que as proposições filosóficas de Gadamer (1900-2002) galgaram entre aqueles que, nos últimos quarenta, cinquenta anos, vêm refletindo sobre a historicidade da literatura e as suas possíveis apropriações, os processos históricos de produção e recepção de textos literários, especialmente por conta do fundamento que elas

---

termos clássicos, por vezes muito impróprios; imitação e/ou adaptação de episódios das epopeias antigas, tais como evocação dos mortos, profecias, concílios de deuses, *catálogo* de heróis; narração de aventuras extraordinárias e de grandiosas cenas de multidão; invocação às musas e a outras divindades; emprego de símiles e comparações de Homero, Virgílio e outros autores da Antiguidade; introdução de novas palavras e tipos de frases modelares sobre o latim e o grego" (CHAVES, 2000, p. 51). Como podemos notar, Chaves, busca em Highet justamente a afirmação da continuidade de elementos antigos nas epopeias modernas, a fim de corroborar suas hipóteses sobre os vínculos de *O Uraguai* com a "epopeia clássica", assim como se ampara em Curtius para identificar, no épico de Basílio da Gama, elementos que remontaria aos poemas homéricos e à poesia latina medieval (CHAVES, 2000, p. 97, 117).

[87] Encontramos nos escritos de Spina um exemplo de como essas obras tiveram papel central nos trabalhos de muitos estudiosos da literatura na segunda metade do século XX, especialmente no que tange à noção de tradição a que recorrem. "Até aqui examinamos a imitação sob uma de suas formas; como captação direta da natureza. Porém, desde que surgiu a consciência de que escritores houve que se tornaram consagrados pela tradição como superações máximas da criação artística, estes mesmos passaram a ser imitados, erigiram-se em modelos das gerações posteriores. Tal fenômeno, típico na história da cultura ocidental, e responsável pela continuidade espiritual greco-latina no hemisfério, não é exclusivo do Renascimento (época em que a imitação dos modelos chegou a ser formulada como um dos princípios essenciais da arte), mas verificou-se desde a alta Antiguidade, mesmo antes de Horácio recomendar ao poetas latinos a leitura acurada dos escritores gregos, que, ao contrário dos romanos, não necessitavam da lima para atingir os degraus da beleza suprema. Notemos como, nessas considerações de Spina sobre a imitação, tradição é algo indefinido. Semelhante a uma espécie de força impessoal que atua na nessa consagração dos escritores do passado. Para Spina, as obras de Curtius e Highet não somente referendam suas afirmações sobre continuidade espiritual greco-latina, mas provam de modo inconteste a própria efetividade dessa sobrevivência plurissecular dos modelos gregos e latinos da literatura ocidental: "A Idade Média não rompeu totalmente com a cultura clássica, e a extraordinária obra de Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, é um monumental testemunho da permanência da cultura literária greco-latina durante os dez séculos que precederam o movimento humanístico italiano; e do que foi a prodigiosa presença da mesma cultura depois do Renascimento, é confirmação eloquente o trabalho magistral de Gilbert Highet, The Classical Tradition" (SPINA, 1997, p. 96-97).

ofereceram para uma estética da recepção. Sabemos o quanto a noção de tradição é importante no sistema filosófico proposto por Gadamer. Entre tantas outras coisas, Gadamer é geralmente lembrado pelo seu apreço pela tradição, como na crítica de Costa Lima a este acento de sua perspectiva filosófica (COSTA LIMA, 2002, p. 82-83). Um dos pomos da discórdia entre Gadamer e Habermas (SCHMIDT, 2012, p. 201-202), tradição é uma categoria fundamental em seu projeto filosófico; categoria filosófica que, em certas apropriações de sua hermenêutica filosófica, desempenhará um papel decisivo na constituição de novos discursos sobre o literário e as suas relações com o ato da leitura.

Em *Wahrheit und Methode* (1960), Gadamer propõe, tendo em vista sua desconfiança em relação ao positivismo e ao objetivismo, ao racionalismo que remontaria aos séculos XVII e XVIII, em última instância, aos pontos de vista iluministas e cartesianos, uma reabilitação das noções de "preconceito", ou "pré-juízos", *Vorurteil*, que, na hermenêutica filosófica de Gadamer, corresponderiam "às estruturas prévias de Heidegger" (SCHMIDT, 2012, p. 146) e "tradição", que, segundo ele, deveria ser "afirmada, acolhida, cultivada" (GADAMER, 1999, p. 422); um conceito de tradição que vá muito além daquele que, segundo ele, teria sido defendido entre os românticos contra a detratação iluminista. Ou como afirma Costa Lima (2002, p. 83), "ele se entrega ao resgate dos preconceitos, desde que depurados"[88]; dos "pré-juízos" legítimos, a exemplo dos clássicos (cf. SCHIMIDT, 2012, p. 149). O conceito de tradição proposto por Gadamer se fundamenta num entendimento bem específico do tempo:

> A temporalidade da compreensão descoberta nas estruturas prévias da compreensão implica que todos os nossos preconceitos vieram do passado. Estamos sempre dentro de uma tradição (ou tradições). A tarefa da compreensão hermenêutica é diferenciar os preconceitos legítimos de todos os ilegítimos que precisam ser criticados e abandonados. A compreensão precisa começar de nossos preconceitos herdados, e trata apenas de alguns poucos deles, enquanto que o resto constitui o pano de fundo não questionado da compreensão (SCHMIDT, 2012, p. 149).

A interação entre passado e presente, na verdade "mediação", compreendida como conservação é um dos componentes fundamentais do conceito de tradição com que Gadamer opera. No uso de Gadamer, no que retoma muito do sentido antigo dessa noção,

[88] Sob a ótica de Costa Lima: "No esforço de se contrapor quer ao relativismo historicista, quer ao intuicionismo psicológico da *Erlebnis* diltheyana, Gadamer endossa um conservadorismo quando nada latente. Este resulta de seu excessivo apreço à tradição. A validade do fundamento dos costumes e da tradição decorre de ser acolhidos "em toda liberdade" e de maneira alguma criados por um discernimento individual" (COSTA LIMA, 2002, p. 83).

> A tradição é essencialmente conservação e como tal sempre está atuante nas mudanças históricas. No entanto, a conservação é um ato da razão, ainda que caracterizado pelo fato de não atrair a atenção sobre si. Essa é a razão por que as inovações, os planejamentos intentem mostrar-se como única ação e resultado da razão. Isso, no entanto, apenas parece ser assim. Inclusive quando a vida sofre suas transformações mais tumultuadas, como em tempos revolucionários, em meio a suposta mudança de todas as coisas conserva-se muito mais do que era antigo do que se poderia crer, integrando-se com o novo numa nova forma de validez. Em todo caso, a conservação representa uma conduta tão livre como a destruição e a inovação. Tanto a crítica à tradição, como a sua reabilitação romântica, ficam muito aquém de seu verdadeiro ser histórico (GADAMER, 1999, p. 422-423).

Como podemos notar, a reabilitação proposta por Gadamer não se confunde com uma mera retomada da concepção romântica de tradição, compreendida por ele como uma reabilitação frente à *Aufklärung* (SCHIMDT, 2012, p. 146-147). Se a perspectiva romântica representou, em muitas de suas frentes, uma reação ao objetivismo de filiação iluminista e ao seu desapreço pelas tradições e os costumes, no fim das contas, tal reabilitação – que até certo ponto, para Gadamer, pressupunha a valorização da tradição como um tipo de autoridade que se impõe em nossa experiência histórica – se mostrou aquém, para Gadamer, do verdadeiro ser histórico da tradição[89]. O conceito gadameriano de tradição é, pois, ontológico, o que se justifica por sua "ascendência" heideggeriana[90]. Fazendo frente tanto ao iluminismo, quanto ao romantismo no que tange ao conceito de tradição e, consequentemente, de preconceito e autoridade, Gadamer propõe um entendimento da tradição que não se oporia à racionalidade, bem como que não supervaloriza o passado em detrimento do presente. Conforme Schmidt, no que cita Gadamer,

> A primeira tarefa de Gadamer é reabilitar a autoridade da tradição pra provar que podemos encontrar nela preconceitos legítimos. Ao examinar como se ganha e perde autoridade, Gadamer contra-ataca a oposição iluminista entre

[89] Como bem observou Schmidt (2012), a opção de Gadamer pelo termo *Vorurteil* para se referir às estruturas prévias "é provocativa, porque ele afirma que a conotação negativa atual de preconceito só aparece no Iluminismo. Como o Iluminismo valoriza o uso de nossa própria razão contra a aceitação de uma autoridade, a autoridade era considerada um preconceito negativo". Entretanto, "a reação romântica, que valorizava o passado contra o presente, simplesmente inverte a avaliação do preconceito". Como segue, "nenhum deles compreendia o significado original de preconceito" que, para Gadamer, "não é nem positivo nem negativo até termos o juízo definitivo". Nesse sentido, "em qualquer momento particular, nossos preconceitos, como nossas estruturas prévias da compreensão herdadas, incluem tudo que sabemos consciente ou inconscientemente" (SCHMIDT, 2012, p. 146-147).

[90] No entender de Gadamer: "A tradição é o ser que nos determina 'mudamente'; apenas no *silêncio* ontológico da tradição podemos *escutar* a voz do ser que queremos compreender. O silêncio e a escuta, como características ontológicas do *Dasein*, segundo Heidegger, revela-se, para Gadamer, na pluralidade de vozes da tradição. Apesar de suas múltiplas vozes, a tradição é silenciosa; o silêncio é sua autenticidade. Por isso, é preciso calar a *tagarelice* (sujeitos e condicionamentos individuais inautênticos) e assumir uma atitude de escuta para que seja possível ouvir a voz do ser" (ALMEIDA, 2002, p. 135).

> razão e autoridade. Nós reconhecemos a autoridade de outras pessoas porque consideramos 'que o outro é superior a nós em juízo e percepção, e por essa razão o juízo dele tem precedência' (GADAMER, 2012, p. 148).

O que conduz àquelas rejeição da "antíntese iluminista entre razão e tradição" a que já nos referimos (SCHMIDT, 2012, p.)[91]. A tradição se relaciona ao postulado da historicidade da compreensão[92]. A tradição corresponderia às estruturas prévias da compreensão[93], entendida como "uma estrutura fundamental do ser humano", conforme "a descrição ontológica de Heidegger" (SCHMIDT, 2012, p. 145). Para Gadamer,

> Se o princípio da história efeitual alcança validade como um momento estrutural comum da compreensão, essa tese não incluirá, por certo, nenhuma condicionalidade histórica, intentando validade absoluta - e no entanto só há consciência hermenêutica sob determinados condicionamentos históricos. A tradição, a cuja essência pertence continuar transmitindo naturalmente aquilo que é transmitido, deve ter se tornado questionável, para que possa formar-se uma consciência expressa da tarefa hermenêutica de apropriar-se da tradição (GADAMER, 1999, p. 21).

Conforme Schmidt (2012, p. 145), para Gadamer, "compreender um texto do passado culmina numa autocompreensão com referência a futuras possibilidades de ser", isso ocorre, pois, em sua hermenêutica filosófica: "a compreensão é projeção arremessada. Enquanto projeção, a compreensão trata das possibilidades futuras do ser humano e culmina na autocompreensão" (SCHMIDT, 2012, p. 145).

---

[91] Como explicita Almeida (2002, p. 135), "a compreensão da consciência histórica nunca é algo totalmente novo, mas um momento novo dentro da tradição. No círculo hermenêutico, a tradição é um fator de produtividade: os *pré-juízos* que se projetam inicialmente, através de um processo de reelaboração e reprojeção contínuas, encontram na tradição a ressonância histórica que os afirma como verdadeiros ou falsos. Assim, o significado verdadeiro não é encontrado apenas ao final da investigação, mas também em seu começo. Desde a projeção inicial até ao resultado final, a tradição é o lugar no qual a investigação acontece. Por isso, para Gadamer, não tem sentido supor uma oposição inconciliável entre tradição e razão".

[92] Conforme Gadamer: "o papel positivo da determinação pela tradição (*Traditionsbstimmtheit*), que o conhecimento histórico e a epistemologia das ciências humanas compartilham com a natureza fundamental da existência humana. É verdade que os preconceitos que nos dominam frequentemente comprometem o nosso verdadeiro reconhecimento do passado histórico. Mas sem uma prévia compreensão de si, que é neste sentido um preconceito, e sem a disposição para uma autocrítica, que é igualmente fundada na nossa autocompreensão, a compreensão histórica não seria possível nem teria sentido. Somente através dos outros é que adquirimos um verdadeiro conhecimento de nós mesmos. O que implica, entretanto, que o conhecimento histórico não conduz necessariamente à dissolução da tradição na qual vivemos; ele pode também enriquecer essa tradição, confirma-la ou modifica-la, enfim, contribuir para a descoberta de nossa própria identidade" (GADAMER, 2003, p. 12).

[93] É preciso ter em mente, porém, conforme a exposição de Dosse, que, no pensamento de Gadamer, "a compreensão não está vinculada a nenhuma subjetividade em posição dominante, mas à 'inserção do processo da transmissão em que se mediatizam constantemente o passado e o presente'. O projeto hermenêutico ambiciona abordar esse terreno intermediário entre familiaridade e estranheza que constitui a tradição" (DOSSE, 2012, p. 160).

Na busca por um "modelo hermenêutico" do alcance da tradição no que se refere a nossa experiência histórica, Gadamer volta-se para a noção de clássico. No seu entender, como evidencia Almeida (2002, p. 270), "O *clássico* confirma a tese de que a tradição nos determina e nela estamos imersos". Para Gadamer, o clássico seria "aquilo que se conserva na tradição como obra do passado, revelando a mobilidade histórica que parca os *pré-juízos*" (ALMEIDA, 2002, p. 270)[94]. Sendo desse modo,

> O passado só nos é revelado pela obra clássica porque se manifesta como horizonte do presente. Ele se nos *abre* e, por isso, podemos *dispor*-nos a descobri-lo. O *clássico* é uma *formação* histórica que me atinge na distância, pela distância e como distância, tornando possível a fusão de horizontes. A distância entre horizontes revela que eles pertencem a um mundo de sentido comum: uma mesma formação histórica (ALMEIDA, 2002, p. 270).

Conquanto não tendo como o objetivo de definir rigorosamente o clássico, mas tão somente oferecê-lo como um "exemplo" que explicita o grau de determinação a nós imposto pela tradição, "para demonstrar a autoridade da tradição" (SCHMIDT, 2012, p. 149), Gadamer procede a partir de um conceito de clássico que ele não deixa de especificar. No escopo de sua filosofia, o clássico corresponderia, pois, àquilo

> que se diferenciou destacando-se dos tempos mutáveis e dos gostos efêmeros; é acessível de modo imediato, mas não ao modo desse contato, digamos elétrico, que de vez em quando caracteriza uma produção contemporânea, na qual se experimenta momentaneamente a satisfação de uma intuição de sentido que supera toda expectativa consciente. Antes, é uma consciência do ser permanente, uma consciência do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, o que nos induz a denominar algo de "clássico"; uma espécie de presente intemporal que significa simultaneidade para com qualquer presente (GADAMER, 1999, p. 431-432).

[94] Segundo Gadamer (1999, p. 258): "O conceito da literatura não deixa de estar vinculado ao seu receptor. A existência da literatura não é a sobrevivência morta de um ser alienado, que se desse simultaneamente à realidade vivencial de uma época posterior. A literatura é, antes, uma função da preservação e da transmissão espiritual e traz, por isso, a cada situação presente, a história que nele se oculta. Desde a formação dos cânones da literatura antiga, que devemos aos filólogos alexandrinos, toda a sequência da transcrição e preservação dos 'clássicos' constitui uma tradição cultural viva, que não se limita a resguardar o que existe, mas também a reconhecê-lo como exemplar e a transmiti-lo como modelo. Em toda mudança de gosto, forma-se essa grandeza operante que chamamos 'literatura clássica', como modelo permanente para todo o posterior, até os tempos da disputa ambígua dos '*anciens et modernes'*, e mesmo para além deles". Recordemos aquele texto em que Jauss lança mão do exemplo da *Querelle* ao discutir a modernidade da história literária (JAUSS, 2013).

O próprio Jauss admite o papel determinante que a hermenêutica filosófica de Gadamer no desenvolvimento de seu próprio projeto intelectual; a sua ambição em articular uma estética da recepção que tornasse possível, por um lado, aquela reabilitação e renovação da história literária que mencionamos de início e, sobretudo, uma reavaliação quanto à participação do leitor na produção do sentido da obra literária.

> A hermenêutica filosófica de Hans-Georg Gadamer [...] e a obra póstuma de Theodor Wiesengrund Adorno, *Asthetische Theorie* [...] deram-me impulso direto para esta pesquisa. A teoria de Gadamer da experiência hermenêutica, a explicação histórica desta experiência na história dos conceitos humanísticos fundamentais, se princípio de reconhecer na história do efeito (*Wirkungsgeschichte*) o acesso a toda a compreensão histórica e a solução do problema da realização controlável da "fusão de horizonte" são os pressupostos metodológicos inquestionáveis, sem os quais o meu projeto seria impensável (JAUSS, 2002, p. 78).

Como Jauss, sem o pensamento de Gadamer, que ele articula, entre outras perspectivas teóricas, com a teoria estética de Adorno, é o que lhe permite lançar as bases para a construção teórico-metodológica de uma estética da recepção e do efeito. Como pontua Compagnon (2001, p. 212),

> Jauss toma de Gadamer a noção de fusão dos horizontes, unindo as experiências passadas incorporadas num texto e os interesses de seus leitores atuais. Essa noção lhe permite descrever a relação entre a recepção primeira de um texto e suas recepções posteriores, em diferentes momentos da história e até agora.

Portanto, é, sobretudo, na noção de "fusão de horizontes" gadameriana que está no certe dos postulados de Gadamer sobre a compreensão, que Jauss encontra o fundamento primeiro de sua perspectiva[95].

Um dos pontos em que Jauss declaradamente se afasta do pensamento de Gadamer – ao lado da "crítica de Gadamer à 'abstração da consciência estética'" (JAUSS, 2002, p. 79) – é justamente o seu acento na tradição e o valor que ele dá aos clássicos; a aceitação da

[95] Eagleton a expõe nos seguintes termos: "O presente só é compreensível em função do passado, com o qual forma uma viva continuidade; e o passado é sempre apreendido de nosso ponto de vista parcial dentro do presente. O entendimento ocorre quando nosso "horizonte" de significados e suposições históricas se "funde" com o "horizonte" dentro do qual a própria obra está colocada. Nesse momento, entramos no mundo estranho do artifício, ao mesmo tempo em que o situamos em nosso próprio mundo, chegando a um entendimento mais completo de nós mesmos" (EAGLETON, 2006, p. 109).

autoridade do clássico como exemplo que comprova a autoridade da tradição, a aceitação, portanto, de sua atemporalidade.

Apesar de sua crítica ao entendimento que Gadamer tem da tradição, mais precisamente ao extremo valor e autoridade que ele confere a ela, Jauss não renega completamente a noção. Na verdade, para Jauss a tradição não deixará de ter um lugar na compreensão de um texto.

Mesmo o estruturalismo e a desconstrução e aqueles que deles se aproximaram, como é o caso de Paul Zumthor e Harold Bloom, por mais que tenha resistido a quase tudo que, no século XX, persistia do XIX, não deixaram de contribuir, direta ou indiretamente, para a constituição de certos usos da noção de tradição até hoje correntes nos estudos literários. Consideremos, pois, alguns dos exemplos que julgamos mais relevantes.

Kristeva cunhou o termo *intertextualité* na década de 1960, mais precisamente no ano de 1966. Segundo Compagnon (2001, p. 111), que nos dá alguns detalhes a mais sobre o surgimento dessa noção,

> o termo intertextualidade foi composto por Julia Kristeva, pouco depois de sua chegada a Paris, em 1966, no seminário de Barthes, para relatar os trabalhos do crítico russo Mikhaïl Bakhtine e deslocar a tônica da teoria literária para a produtividade do texto, até então apreendido de maneira estática pelo formalismo francês.

A noção de intertextualidade até hoje é considerada de extrema relevância para pensar a relação entre dois ou mais textos, com base na noção bakhtiniana de dialogismo (ALLEN, 2000, p. 34-46). Entre os escritos em que ela define as noções de intertexto e intertextualidade está *Séméiotiké. Recherchers pour une sémanalyse*, de 1969[96].

> Mais dans l'univers discursif du livre, le destinataire est inclus uniquement en tant que discours lui-même. Il fusionne donc avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) coïncide pour dévoiler un fait majeur: le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). Chez Bakhtine d'ailleurs, ces deux axes, qu'il appelle respectivement dialogue et ambivalence, ne sont pas clairement distingués. Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire: tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double (KRISTEVA, 1969, p. 84-85).

[96] Originalmente os dois textos que serviram de base para escrita desse livro foram publicados em *Tel Quel* nos anos de 1966 e 1967 (SAMOYAULT, 2008, p. 15 ; cf. ALLEN, 2000, p. 30-34).

Para Kristeva, portanto, "todo texto de constrói como mosaico de citações", o que significa dizer que "todo texto é absorção e transformação de um outro texto" (KRISTEVA, 1974, p. 64). Sabemos que a compreensão de que os textos se relacionam uns com os outros não é nova quando a noção de intertextualidade é proposta por Kristeva, entretanto, como ela própria esclarece, a noção de intertextualidade não deveria ser confundida com a crítica das fontes, regulada pelos "problemas de influência, de transmissão, de 'hereditariedade' ou de herança", mas já que o termo que escolhera para lhe dar nome estava sendo compreendido desse modo, era preferível que fosse substituído termo *transposição* (SAMOYAULT, 2008, p. 17; cf. ALLEN, 2000, p. 46-55).

Embora se fale muito de intertextualidade, muitas vezes algumas questões importantes são deixadas de lado, fazendo com que variações no conceito de intertexto não sejam percebidas. Como observou Compagnon, "a obra de Bakhtine, contrapondo-se aos formalistas russos, depois franceses, que fechavam a obra em suas estruturas imanentes, reintroduz a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes, um conflito dinâmico de línguas e de estilos heterogêneos" (COMPAGNON, 2001, p. 112). Isso significa que a noção de intertextualidade que pode ser depreendida da noção de dialogismo desenvolvida por Bakhtin "continha uma abertura maior para o mundo" (COMPAGNON, 2001, p. 111). Entretanto, no desenvolvimento da noção de intertextualidade de Kristeva, Assim, apesar de ter se originado a partir da noção de dialogismo de Bakhtin, e no seu aproveitamento por Kristeva, a noção de intertextualidade que tende a se impor de lá para cá nos estudos literários, tende a

> A intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se, entretanto, sobre o texto, aprisionando-o novamente na sua literariedade essencial. Ela se define, segundo Genette, por "uma relação de co-presença entre dois ou vários textos", isto é o mais das vezes, pela "presença efetiva de um texto num outro". Citação, plágio, alusão são suas formas corrente. Desse ponto de vista, mais restrito, negligenciando a produtividade sobre a qual Kristeva, depois de Bakhtine, insistia, a intertextualidade tende às vezes a substituir simplesmente as velhas noções de "fonte" e de "influência", caras à história literária para designar as relações entre os textos (COMPAGNON, 2001, p. 112).

Muito embora Kristeva tenha afirmado, seguindo de perto a orientação da noção bakhtiniana de dialogismo, por exemplo, que "a intertextualidade implica a inserção da história em um texto e deste texto na história" (KRISTEVA, 1974, p. 39, 67), sem dúvidas,

apesar de algumas significativas exceções, é a simples relação entre os textos que está no primeiro plano quando a noção de intertextualidade passa a ser definida por outros (SANDERS, 2006, p. 162).

No que se refere às possíveis aproximações entre tradição e intertextualidade talvez seja preciso, ao invés de focar nos escritos de Kristeva, isso porque a própria ela não parece estar interessada em enfatizá-la, buscar indícios da conexão entre essas duas noções em trabalhos que de alguma maneira se apropriaram de suas ideias sobre o intertexto. De fato, para alguns dos que se empenharam em compreender as noções de intertexto e de intertextualidade, esta pode ser entendida como um sinônimo de tradição. Tradição é uma das inúmeras palavras que Orr usa "to describe the more precise roles, functions, effects, and previous and more recent forms which 'intertextuality' has embraced" (ORR, 2008, p. 238, 246; cf. SANDERS, 2006, p. 3). Uma das características da tradição seria justamente o estabelecimento de inter-relações que se estabelecem continuamente entre os textos, o que a noção de intertextualidade permite entender, o problema em recorrer à noção de intertextualidade, pelo menos conforme pensada por Kristeva e o grupo *Tel Quel* é que, como já o assinalamos, mesmo a ideia de relação estaria aquém do real sentido da noção por eles proposta. Não obstante, a noção de intertextualidade não deixou de ser posta lado a lado com a noção de tradição.

Zumthor, ao conceituar tradição, lança mão da noção de intertextualidade proposta por Kristeva, como ele próprio indica em nota. Zumthor se vale da noção de tradição em conexão com a de intertextualidade, destacando a existência de sub-tradições de gêneros poéticos específicos como é o caso do lírico e do épico. Ou como lemos por meio de suas próprias palavras:

> Que, concrètement, une subtratition lyrique, épique ou une autre soit en cause, elle possède un degré élevé d'élaboration, un caractère explicite et apparemmet contraignant qui à la fois, dans le dessein de l'auteur, causent et comblet l'attente de l'auditeur. C'est en elle que s'enracinent les conventions déterminant la sensibilité stylistique des un et de l'autre, et provoquant leur joie (ZUMTHOR, 2000, p. 97).

A noção de tradição é fundamental no trabalho de Zumthor. Dialogando com os resultados de pesquisa de Milman Parry, John Lord e outros no que se refere à poesia épica formular, ele explica como as fórmulas permanecem ao longo do tempo no interior da tradição:

> As fórmulas existem *em* uma tradição, e não podem dela se dissociar. A tradição coletiva – tal cultura na condição de permanência histórica – retém uma quantidade mais ou menos considerável de fórmulas, disponíveis a todo momento para todo poeta imbuído de sua arte. Pode acontecer que algumas delas, como ocorre com os traços dialetais, só tenham no terreno em questão uma área de difusão limitada: isto não altera absolutamente o rendimento do sistema. Outras fórmulas, próprias a um poeta particular, que às vezes as recebeu de um mestre, dependem de uma competência pessoal, durável, estável e repetitiva ao mesmo tempo. O estudo dos textos medievais sugeriu ainda uma distinção entre fórmulas "internas", que aparecem apenas em um único poema, e fórmulas "externas", comuns a vários deles (ZUMTHOR, 2010).

No *Essai de poétique médiévale* a relação do poeta com o texto dedica um tópico para tratar da tradição, elegendo-a, portanto, não somente como uma noção importante, mas como uma categoria decisiva em seu estudo da poesia medieval. Segundo Zumthor,

> La Tradition apparaît abstraitement comme un continuum mémoriel portant la trace des textes successifs qui réalisèrent un même modèle nucléaire, ou un nombre. Limité de modèles fonctionnant en tant que norme. Elle se confond avec ces modèles mêmes, lieu idéal où s'etablissent les rapports intertextuels, au poit que la production du texte est plus ou moins clairement conçue comme une reproduction du modèle. Socialement, la tradition fonde la communauté liant l'auteur à ses auditeurs dans le texte : moins encore en vertu d'une adhésion à celui-ci même qu'à un systeme poétique virtuellement immuable (ZUMTHOR, 2000, p. 97).

Já em outra de suas obras dedicada aos problemas relativos à vocalidade e à performance, Zumthor fala em "rede de tradições", ao caracterizar a oralidade que permeia os textos da chamada "literatura medieval" (ZUMTHOR, 1993).

É a partir da consideração da discrepância entre a forma relativamente fixa que apresentam os textos dos manuscritos medievais "franceses", nomeadamente, textos atribuídos, por exemplo, a Charles d'Orléans, Guillaume de Machaut e Eustache Deschamps, e as abundantes variações textuais, nos mais diversos níveis de textualidade. "Variants à fleur de text: mots, tours de phrases isolés; variantes portant sur des fragments plus considérables, ajoutés, supprimés, modifiés, substitués à d'autres; altération ou déplacement des éléments" (ZUMTHOR, 2000, p. 91), bem como pela associação das variações textuais verificadas nos manuscritos ao fato de existir uma predominância do anonimato, ou ao quase anonimato, como característica comum a esses textos, que Zumthor chegará à noção de *mouvance*.

Para as estratégias de composição da poesia "francesa" dos séculos XIII e XIV, e entre elas as *chanson de geste*, por exemplo, Zumthor cunhou, no *Essai de poétique médiévale* (ZUMTHOR, 1972), o termo *mouvance* (movência), posteriormente aplicado, com algumas nuanças, por Nagy em relação à poesia atribuída a Homero (NAGY, 1996, p. 10-11). Para Nagy, inclusive, a noção de *mouvance* "is not far removed from the idea of variance, which is a second concept that I apply to the general quest of variation in performance and variation in text" (NAGY, 1996, p. 10).

Para Zumthor, essa predominância do anonimato nesses manuscritos não seria, desprovida de significado. Ou nos seus próprios termos: "la predominance, dans le corpus, de l'anonymat constitue un indice, certes en partie accidentel, mais non dépourvu de sens" (ZUMTHOR, 2000, p. 88). Com isso, ele chega à conclusão que havia uma espécie de prática coletiva de composição em que não havia a ideia de propriedade intelectual de um individuo. Assim sendo, os textos poderiam ser trabalhados e retrabalhados indefinidamente por vários poetas, em lugares e períodos diferentes. Deste modo, os textos passavam por uma série de estágios de composição, o que Zumthor denomina "étas du texte", não mantendo assim uma forma fixa. Os manuscritos não seriam cópias que restaram da "obra". Na verdade, eles seria o resultado das diversas reelaborações dos textos, sendo eles próprios parte da obra, que, por sua vez, seria todo o contínuo da elaboração. Os manuscritos seriam, deste modo, a coletividade das versões manifestadas na materialidade do escrito. Nesse caso, tanto a noção de "composição", como a noção de "tradição", ganham sentidos distintos do que geralmente, uma vez que a *mouvance* não diz respeito a um suposto estágio primitivo da poesia registrada, embora, podemos dizer, e por isso Nagy, se vale dessa noção, aponto para uma tradição oral.

A noção de obra, diante desse novo conceito de composição poética, também precisaria ser obrigatoriamente repensada, uma vez que não poderia ser aplicada aos manuscritos, se compreendida a partir do seu conceito moderno. A "obra", no caso do conceito *mouvance*, diria respeito a uma unidade complexa constituída pela coletividade das versões de um mesmo texto. Nesse sentido, o termo *mouvance* explicitaria justamente essa mobilidade que engendra a "unidade complexa" que é a obra; esse trabalho coletivo de composição, que, por sua vez, é dinâmico. A "obra" é engendrada em continuas fases de reelaboração que culminaram, pois a prática desapareceu, nos manuscritos que permaneceram. A *mouvance* poderia ser compreendida como uma espécie de rede que disponibiliza uma variedade de recursos que tornam possível a composição do "trabalho" na diacronia. Os diferentes estágios de um dessa "obra" é o resultado de uma contínua interação entre cultura escrita e oral, em cada uma das fases da transmissão.

Como diz Zumthor, *mouvance* "é criação contínua", que combina reprodução e mudança, de modo contrário ao que se dá na transmissão unicamente escrita (ZUMTHOR, 2000, p. 145). No *Essai de poétique médiévale*, ele ilustra essa prática de composição, tomando como exemplo os vários manuscritos conservados da *Chanson de Roland*. Zumthor sustenta que os vários manuscritos que restaram da *Chanson de Roland* não deveriam ser considerados, tendo em vista o conceito de *movance*, como cópias de um original perdido da obra em questão. Contrariamente a isso, eles deveriam ser pensados, contando-se inclusive os manuscritos que certamente se perderam, individualmente como *Chasons de Roland* e, coletivamente, como uma unidade complexa, a "obra", *Chason de Roland* (ZUMTHOR, 2000, p. 93-94). Eles constituiriam, portanto, "le colectivité des versions em manifestant la materialité" (p. 93). Para Zumthor (2000, p. 94), "la multiplicité et la diversité des textes qui la manifestent constituent comme son bruitage interne".

Sabemos que a noção de intertextualidade representou um ponto de partida para a proposição as diferentes noções de textualidade por parte de Genette (1982, p. 8). A noção de *architextualité* proposta por Genette em *Palimpsestes*, ao lado de outras noções inter-relacionadas entre si, *paratextualité*, *transtextualité, metatextualité* e *hipertextualité*[97], também abriu o leque de possibilidades de se estabelecer, não sem controvérsias, uma interface entre a noção de tradição e a de texto, haja vista o modo como Genette a apresenta: "l'architextualité générique se constitue presque toujours, historiquement, par voie d'imitation" (GENETTE, 1982, p. 17).

Em *Introduction à l´architexte* (1979), embora não encontremos muitas ocorrências da palavra, a noção de tradição, e, especificamente, de "tradição clássica" é central, ao lado de outras, como é o caso daquela que, obviamente, é a mais importante dentre todas para sua definição de arquitexto, a saber, a noção de "gênero" (GENETTE, s/d). Genette reflete sobre a historicidade dos gêneros que, segundo ele, está atrelada a uma necessária distinção que se deve fazer entre um período clássico, e, portanto, uma "tradição clássica", e períodos posteriores, não-clássicos, a exemplo do Romantismo. Os gêneros são definidos primeiramente nos limites de uma poética clássica, ao serem pensados na duração da chamada "poética ocidental". As distinções entre as diferentes perspectivas quanto aos gêneros se dá não somente pela contraposição entre autores específicos, digamos, Platão e Aristóteles, Staiger e Frye, mas também entre "momentos" particulares dessa poética ocidental, ou entre

[97] Para Genette, a *transtextualidade* é a noção mais ampla de relação textual e abarca cinco tipos, a *intertextualidade*, a *paratextualidade*, a *arquitextualidade*, *metatextualidade* e a *hipertextualidade* (GENETTE, 1982, p. 16).

autoridades clássicas e não-clássicas.

Já Bloom, nos seus polêmicos livros *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973)[98] e *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994), propôs uma teoria da influência literária e do cânone, estando a primeira delas, no entender de um Eagleton, entre as "teorias literárias mais ousadamente originais" da década de 1970, teorias estas que ganharam adeptos, os quais, muitas vezes de maneira exageradamente apaixonada, se apegam às ideias de Bloom. Como pretendemos demonstrar, a noção de tradição também é extremamente cara a Bloom e decisiva para a suas perspectivas sobre a influência e o cânone ocidental.

As ideias de influência e de cânone não foram inventadas por Bloom[99]. Como todos sabemos elas foram importantes no século XIX e mesmo na primeira metade do século XX. O que há de novo nas ideias de Bloom sobre a influência e o cânone é o modo como ele concebe as relações entre as obras literárias, ao repensá-las valendo-se, principalmente, do pensamento de Freud. Como pontua Eagleton, tendo em vista a teoria da influência defendida por Bloom,

> O que Bloom faz, com efeito, é reescrever a história literária em termos do complexo de Édipo. Os poetas vivem preocupados à sombra de um poeta "forte" anterior a eles, como filhos oprimidos pelo pai; e qualquer poema pode ser lido como uma tentativa de escapar dessa "ansiedade da influência" pela remodelação sistemática de um poeta anterior. O poeta preso à rivalidade edipiana para com seu castrante "perseguidor", buscará desarmar essa força penetrando-a de dentro, escrevendo de uma maneira que revê, desloca e modifica o poema precursor; nesse sentido, todos os poemas podem ser lidos como uma reescritura de outros poemas, e como "interpretações errôneas", ou "incapacidade de entenderem" tais poemas, como tentativas de isolar sua força esmagadora, para que o poeta possa abrir espaço à sua própria originalidade imaginativa (EAGLETON, 2006, p. 275).

[98] Como nos informa Nestrovski, "publicado em 1973, *A Angústia da Influência* é até hoje o livro mais estudado do crítico norte-americano Harold Bloom. A expressão, no entanto, já aparece repetidas vezes num volume anterior, *The Rings in the Tower* (1971), e o conceito em si vinha preocupando Bloom virtualmente desde o início de sua carreira" (NESTOROVSKI, 1992, p. 219). A segunda edição da obra é de 1997.

[99] Quanto à palavra influência, por exemplo, arrazoa Bloom: "A palavra "influência" recebeu o sentido de "ter poder sobre outro" já no latim escolástico de Tomás de Aquino, mas durante séculos não iria perder o sentido do radical "influxo", nem o sentido básico de emanação ou força vinda das estrelas sobre a humanidade. Como usada pela primeira vez, ser influenciado significava receber um fluido etéreo que descia das estrelas sobre nós, um fluido que afetava nosso caráter e destino, e que alterava todas as coisas sublunares. Um poder — divino e moral — depois simplesmente um poder secreto — exercia-se, em desafio a tudo que parecia voluntário em nós. Em nosso sentido — de influência poética — a palavra é muito tardia. Em inglês, não é um dos termos críticos de Dryden, e jamais é usada em nosso sentido por Pope. Johnson, em 1755, define a influência como sendo astral ou moral, e diz sobre a última que é "Poder ascendente; poder de orientar ou modificar"; mas os exemplos que cita são religiosos ou pessoais, não literários. Para Coleridge, duas gerações depois, a palavra tem substancialmente o nosso sentido no contexto da literatura (BLOOM, 2002, p. 76-77)". Para Bloom, a angústia da influência precede muito o uso da palavra influência (BLOOM, 2002, p. 77).

Ou nas palavras do próprio Bloom, que tem como objetivo desconstruir, ou ao menos minorar, o "idealismo fácil", como ele diz, que a noção de tradição assumiu ao longo do tempo, sobretudo quando pensamos no romantismo e em muitas versões de neo-romantismo:

> Acontece que um poeta influencia outro, ou mais precisamente, que os poemas de um poeta influenciam os de outro, por uma generosidade do espirito, até mesmo uma generosidade partilhada. Mas nosso idealismo fácil fica deslocado aqui. No que se refere a generosidade, os poetas influenciados são menores, ou mais fracos; quanto mais generosidade, e quanto mais mutua ela e, mais medíocres os poetas envolvidos. E, também neste caso, o influenciamento se faz por apropriação, embora isso tenda a ser não deliberado e quase inconsciente. Chego ao principio central de minha tese, que não e mais verdadeira por seu extremismo, mas apenas suficientemente verdadeira (BLOOM, 2002, p. 80).

A teoria de Bloom oferece, portanto, um conceito acentuado de influência bem como uma perspectiva estritamente histórica da relação entre as obras, muito embora a relação se sobreponha à temporalidade na medida em que esta tão somente serve para localizar um autor em relação ao outro e uma obra em relação a outra, relação de precedência e descendência. E como temos visto sua perspectiva histórica é a seu modo idealista e romântica, além de marcadamente, e até certo ponto, deslumbrante e tentadoramente, mas, acima de tudo, nada inocente, humanista (NESTROVSKI, 1992, p. 223-224; cf. EAGLETON, 2006, p. 276-270). Como romanticamente argumenta o Bloom que relê William Blake,

> Nós sabemos, como sabia Blake, que Influência Poética é ganho e perda, inseparavelmente entrelaçados no labirinto da história. Qual é a natureza do ganho? Blake estabelecia distinção entre Estados e Indivíduos. Os Indivíduos passavam por Estados de Ser, e permaneciam Indivíduos, mas os Estados estavam sempre em processo, sempre mudando. E só os Estados eram culpados, os Indivíduos jamais. A Influência Poética é a passagem de Indivíduos, ou Particulares, por Estados. Como todo revisionismo, a Influência Poética é um dom do espírito que só nos vem através do que se poderia chamar, desapaixonadamente, de perversidade do espírito, ou o que Blake com mais exatidão julgava ser a perversidade dos Estados (BLOOM, 2002, p. 79-80).

Parece evidente, como pareceu a Eagleton, que a história literária proposta por Bloom, em que sua teoria da influência se faz compreensível, a noção de tradição é uma das mais cruciais como ferramenta analítica. E, em última instância, é realmente de análise que estamos falando quando estamos diante da perspectiva crítica de Bloom. Como assevera Eagleton,

> Todo poeta é, por assim dizer "atrasado", o último de uma tradição; o poeta forte é aquele que tem a coragem de reconhecer esse atraso e procura enfraquecer a força do precursor. Na verdade, qualquer poema nada mais é do que essa tentativa de enfraquecimento – uma série de recursos que podem ser vistos tanto como estratégias retóricas quanto como mecanismos de defesa psicanalíticos, que visam a desfazer e a superar outro poema. O significado de um poema é outro poema (EAGLETON, 2006, p. 276).

Estamos convencidos de que Eagleton não se vale da noção tradição aleatoriamente nesse seu sumário da teoria bloomiana da influência literária, ou use a palavra como uma mera opção vocabular. A noção de tradição está pressuposta, quando não declarada, nos escritos por meio dos quais Bloom apresenta suas ideias estéticas. Quando lemos, por exemplo, *The Anxiety of Influence*, tal assertiva é prontamente demonstrada.

> A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato d e correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o q u a l a poesia moderna como tal não pode ria existir (BLOOM, 2002, p. 80).

É, porém, em *The Western Canon*, que a noção de tradição esteja mais decisivamente presente nos escritos de Bloom, especialmente por sua ênfase um pouco mais histórica – o subtítulo da obra já o indicia – e por seu acento sobre a noção de cânone literário que, tal como em Eliot, estaria ligada à noção de tradição, o que, a despeito das enormes diferenças entre os dois (NESTROVSKI, 1992, p. 220), revela uma ínfima, mas importante, convergência.

Poderíamos buscar na obra várias passagens em que a ênfase na tradição aparece implícita ou explicitamente, entretanto, duas passagens do prefácio de *The Western Canon*, um verdadeiro manifesto ao lado de "Uma elegia para o Cânone", o primeiro capítulo. A primeira dessas passagens é tão direta no que se refere ao nosso objeto que será preciso dizer pouco sobre ela:

> O fardo da influência tem de ser carregado, se se quer atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental. A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou a inclusão canônica. Esse conflito não pode ser resolvido por preocupações sociais, nem pelo julgamento de qualquer geração particular de idealista impacientes, nem por marxistas proclamando "Que os mortos enterrem os mortos", nem por sofistas que tentam pôr a

> biblioteca no lugar do cânone e o arquivo no lugar do espírito discernidor. Poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores, atos que são idênticos às novas obras (BLOOM, 2001, p. 18).

Como em Eliot temos um cânone e, portanto, a contínua inserção de obras novas no cânone, na tradição literária ocidental. Diferente de Eliot, não encontramos, em Bloom, o combatente por vezes implacável do Romantismo, "inimigo e anátema por excelência" do poeta de *The Waste Land* (NESTROVSKI, 1992, p. 216), mas algo como um amigo franco e disposto a nos ajudar com nossos erros. E dificilmente poderíamos pensar na possibilidade de um poeta que de tão genial viesse a reorganizar a tradição. Lembremos que Bloom de antemão nos diz quem é o centro do Cânone Ocidental, ou do Cânone Americano, independente do que possa surgir futuramente. Ninguém será maior que Shakespeare na literatura ocidental, assim como ninguém será maior que Whitman na América. Por isso, escrever "uma elegia para o cânone" faz todo o sentido para Bloom. A angústia da influência vem justamente da constatação de que o poeta maior está no passado não no futuro. Enfatizando a historicidade das obras literárias e, assim, justificando o subtítulo de seu livro, afirma Bloom,

> A contingência governa a literatura, como faz com toda a empresa cognitiva, e a contingência constituída pelo Cânone literário ocidental manifesta-se basicamente como a ansiedade de influência que forma e deforma cada novo texto que aspira à permanência. Literatura não é simplesmente linguagem; é também vontade de figuração, o motivo para a metáfora que Nietzsche certa vez definiu como o desejo de ser diferente, o desejo de estar em outro lugar. Isso significa em parte ser diferente de si mesmo, mas basicamente, creio, ser diferente das metáforas e imagens das obras contingentes que são nossa herança: o desejo de escrever grandiosamente é o desejo de estar em outra parte, num tempo e lugar nossos, numa originalidade que deve combinar-se com a herança, com a ansiedade da influência (BLOOM, 2001, p. 20).

Muito embora a palavra tradição não esteja presente nesse trecho, está claro que a noção o permeia do início ao fim. Para Bloom, o cânone é uma herança e as obras em sua contingência lidam com essa a herança mediante a sua aspiração à permanência, ambição que a própria herança aguça e por meio da qual atormenta o escritor novo; a tradição, é por si mesma, o que produz a angústia da influência contra a qual a originalidade tenta se impor, mas com a qual tem, inevitavelmente, de se haver.

Esse tratamento da noção de tradição é também notório em escritos posteriores de Blomm, como é o caso de *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998) e de *Anatomy of*

Influence: *Literature as a Way of Life* (2011), que representam simplesmente desdobramentos – ou talvez uma espécie de aplicação – de suas duas obras mais conhecidas e discutidas.

Em certo sentido, a teoria de Bloom, em ao menos um ponto, apresenta similaridades com as perspectivas de Kristeva e Genette. Se os usos que Curtius e Auerbach fizeram da noção de tradição estão diretamente relacionados às noções de continuidade e transmissão é possível identificar nas reflexões teóricas sobre ao que a partir do século XVIII se convencionou chamar de literatura e em particular à poesia em que são enfatizadas as noções de "relação" e/ou "transposição" no que se refere à tradição. Não queremos dar a entender com isso que as noções de "relação" e "influência" não tenham um lugar e uma importância relativamente significativa no entendimento que Curtius e Aurbach têm de tradição. Tanto *Mimesis* quanto *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, em uma leitura superficial, provam o contrário. Estamos simplesmente tentando distinguir os sentidos de tradição com os quais trabalharam em seus vários projetos de investigação de outras perspectivas novecentistas mediante a identificação daquilo que está no primeiro plano quando se pensa em tradição em cada caso. Parece-nos que em certos autores a noção de relação é mais importante que as de "continuidade" e "transmissão" e "imitação". Esses autores representam perspectivas em que a historicidade dos textos ou entre das obras – como preferem alguns – tem menos relevância para o seu estudo a relação entre eles. Essa primazia da relação na perspectiva de Bloom é tão evidente, e já tão observada, que dispensa maiores considerações (NESTROVSKI, 1992, p. 221-222). Como Nestrovski a resumiu:

> Se a tradição é uma retórica da influência, seu tropo principal não é a ironia, mas a angústia. A literatura se estabelece na relação *entre* poetas – *nous ne faisors que nous entregloser* – e a tradição é uma figura antiga para o que hoje se conhece, não menos figurativamente, como angústia da influência (NESTROVSKI, 1992, p. 219).

Essa predileção pela relação em detrimento da temporalidade – ou ao menos a prevalência daquela noção quando comparada com esta última –, talvez possa ser explicada pelos vínculos intelectuais desses autores. A identificação de Kristeva com o estruturalismo não oferece muitos riscos. É verdade que seu pensamento sobre a textualidade foi articulado num momento em que o estruturalismo passava por uma releitura e uma desconstrução que levou à emergência do paradigma conhecimento como Pós-estruturalismo ou simplesmente como Desconstrução e que ela é muitas vezes identificada com essa perspectiva. Entretanto, sem sombra de dúvidas, a perspectiva estruturalista foi decisiva na formulação da noção de

intertextualidade[100]. Do mesmo modo não teremos problema em identificar Genette com o estruturalismo. Quanto a Bloom, é sabido que sua postura crítica, até certo ponto, está ligada às ideias do *New Criticism* (CHILDS, 1993, p. 123; cf. EAGLETON, 2006, p. 218), entre elas, a da autonomia da obra literária (BLOOM, 2001, p. 19) e, consequentemente, muito embora o imanentismo que buscou negar o que os *new critics* denominavam "falácia intencional", precisou ser repensado por Bloom para que sua retomada da noção romântica de gênio e seu acento sobre a influência, pela via de uma releitura do pensamento de Freud e do Romantismo, fosse possível. É conhecida também a sua aproximação inicial com o desconstrucionismo norte-americano (CULLER, 2014; EAGLETON, 2006, p. 275-276). Sabemos, contudo, que o abismo que separa o pensamento de Bloom da perspectiva de Kristeva, Genette de outros estruturalistas e pós-estruturalistas é absurdamente maior que o estrito istmo que por ventura os conecte. Praticamente a mesma distância que mantém Bloom – em sua releitura novecentista do Romantismo e em seu apego a certa noção de retoricidade – longe de um Eliot, dos *new critics* e do formalismo russo e dos estruturalistas (NESTROVSKI, 1992, p. 220).

Os usos da noção de "tradição" aqui referidos não nos parecem legítimos como aparato descritivo para o estudo das práticas letradas anteriores ao século XIX, o que, consequentemente, se aplica à poesia épica luso-brasileira de fins do século XVIII; eles se mostram anacrônicos na medida em que, atrelados a noções completamente estranhas à cultura letrada a que nos voltamos, se vinculam a paradigmas de interpretação que, tendo se configurado a partir das perspectivas idealistas, românticas, formalistas, estruturalistas, etc., redefinem anacronicamente as práticas de representação mais antigas e a própria noção de tradição conforme interesses teóricos e metodológicos que só são válidos nos séculos XIX e XX. Muitas dessas perspectivas, como veremos, incidiram sobre a fortuna crítica do *Caramuru* nos séculos XIX e XX.

3.3 A NOÇÃO DE TRADIÇÃO ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII

Especificar os diferentes usos de tradição – em sua correlação com a noção antiga de costume – válidos no século XVIII, sobretudo aqueles que eram correntes em círculos letrados lusos da segunda metade do *Setecentos,* é tarefa essencial no presente trabalho. Sem

[100] Embora Kristeva afirme que o termo intertextualidade "implica a inserção da história (sociedade), no texto, e do texto na história" (KRISTEVA, 1974, p. 67), sem dúvidas a relação entre os textos é o que está no primeiro plano.

esse trabalho de identificação e análise dos usos da noção de tradição coetâneos, se torna inviável qualquer discussão sobre a tradição e costume em suas relações com a memória e a épica produzida em fins do século XVIII, cujo exemplar que nos interessa como temos desde o início explicitado é o *Caramuru*.

O vocábulo *tradição* (*tradição, tradisam* ou *tradiçaõ*, nas variações ortográficas do português escrito) foi indiscutivelmente utilizado pelos homens letrados entre os séculos XVI e XVIII em lugares lusófonos. Em lugares de língua castelhana, *tradición* (*tradicion*, *tradiciõ*, *tradiçõ*, no castelhano escrito da época) não esteve menos presente. Vocábulos que lhes são correspondentes em outras línguas também circularam nessa época, inclusive aqueles de estes derivam, no caso da língua latina[101]. Estes vocábulos são correntes em boa parte dos textos que sobreviveram dessa época – pelo menos entre aqueles que pudemos efetivamente compulsar para a escrita do presente tópico. Portanto, é perfeitamente possível demonstrar sua presença nas letras ditas quinhentistas, seiscentistas e setecentistas. Basta a leitura de uma quantidade razoável de textos escritos nos inúmeros gêneros textuais então praticados, para se verificar a sua corriqueira utilização em muitos desses escritos, com mais frequência em alguns casos, mais raramente em outros – sem dizer que, no que tange a alguns tipos de documentos, são, na verdade, raríssimas as suas ocorrências. Os vocábulos correspondentes em todas as línguas já referidas, e particularmente no português e no castelhano, que primeiramente nos interessam, estão registrados, em muitas oportunidades, como entrada de verbete em léxicos, dicionários, tesauros, ortografias e em outras obras do gênero.

A questão é, como já o antecipamos: teriam *tradição* e *tradición*, bem como algum de seus respectivos cognatos (na verdade, aqueles que interessam), sido utilizados para se falar de poesia? É pertinente descrever a transmissão de doutrinas e práticas poéticas, como, por exemplo, as doutrinas referentes ao gênero épico que circularam em inúmeros tratados do período e as práticas de composição de um determinado poema épico, como é o caso do *Caramuru*, recorrendo à noção de tradição sem que incorramos em anacronismo? Diante de tais questionamentos, importa verificar, até que ponto é possível determinar quais os usos da noção de tradição que circularam entre os letrados dos séculos XVI, XVII e XVIII, especialmente poetas e preceptistas portugueses do século XVIII, tendo em vista o nosso interesse pela épica produzida em fins do século XVIII, notadamente o *Caramuru*, de Santa Rita Durão, e quais delas têm alguma relação com a poesia e os seus preceitos.

[101] Em latim *traditione, onis*; *tradizione*, em dialetos "italianos" como o toscano; *tradition*, no inglês, no francês, no alemão. Há dois vocábulos no alemão para designar tradição: *Tradition, Überlieferung*.

A fim de demonstrar um primeiro uso anterior ao romantismo, muito embora aquele que faz uso de tradição nesse caso seja alguém cujos escritos são considerados precursores de pelo menos certa corrente romântica, que, conquanto não seja um uso ibérico, nos parece relevante para o início dessa exposição é o que encontramos em um dos escritos de Goethe. Sendo as províncias germânicas do século XVIII, os centros europeus em que primeiramente se desenvolveram algumas das primeiras concepções românticas e tendo em vista ter sido, sobretudo entre os românticos e idealistas alemães de fins do século XVIII, que os usos da noção antiga de tradição começam a se distanciar daqueles até então correntes, o exemplo nos parece pertinente para principiar nossa discussão sobre os usos antigos de tradição e seus correlatos.

Em *Wilhelm Meister Lehrjahre* (Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister), Goethe usa o vocábulo *Überlieferung* num contexto em que, claramente, ele deve ser traduzido por tradição, e é exatamente isso que Simone Neto faz em sua tradução brasileira do livro. Conforme lemos no excerto abaixo:

> Der Italiäner hat überhaupt ein tieferes Gefühl für die hohe Würde der Kunſt als andere Nationen; jeder, der nur irgend etwas treibt, will Künſtler, Meiſter und Profeſſor heißen, und bekennt wenigſtens durch dieſe Titelſucht, daß es nicht genug sey, nur etwas durch Üeberlieferung zu erhaſchen, oder durch Uebung irgend eine Gewandtheit zu erlangen; er gesteht, daß jeder vielmehr über das, was er thut, auch fähig seyn solle zu denken, Grundſätze aufzuſtellen, und die Urſachen, warum dieſes oder jenes zu thun sey, sich selbſt und andern deutlich zu machen (GOETHE, 1828, p. 247).[102]

Nesse trecho, já próximo ao fim do livro, o narrador descreve o personagem do marquês italiano que acabara de chegar de viajem e a quem o abade pretendia apresentar Wilhelm. É, num comentário acerca do grande apreço do marquês pela arte, que o narrador faz as considerações que nos chamaram a atenção, nem tanto pelo que diz dos italianos, mas pelo que afirma acerca da noção de tradição. De um modo geral, podemos dizer, que o uso dessa noção que encontramos nessa passagem não destoa significativamente do que encontramos como uso comum não somente no final do século XVIII, mas nos que o

[102] Na tradução de Simone Neto, lemos: "Os italianos, em geral, têm um sentimento da dignidade da arte mais profundo que os outros povos; todo aquele que se dedica a alguma atividade quer ser chamado artista, mestre e professor, e com essa mania de títulos reconhece no mínimo que não basta aprender de passagem algo pela tradição nem adquirir pela prática uma habilidade qualquer; ao contrário, confessa que cada um deve ser capaz de pensar sobre aquilo que faz, ordenar os princípios e deixar bem claro a si mesmo e aos outros as razões que se faz isso ou aquilo" (GOETHE, 2006, p. 542).

precedem. Sem dúvidas, como ficará ainda mais evidente à medida que avançarmos em nossa exposição, os homens dos séculos XVI e XVII também criam ser possível aprender, inclusive superficialmente, via tradição. Nesse sentido, não há nada de extraordinário no modo como o narrador se refere à tradição à *Überlieferung*. No nosso entender esse é exatamente o que poderíamos reconhecer como um uso genérico da noção de tradição. Nele, segundo nos parece, nada há que o caracterize como um uso, digamos, idealista, muito menos romântico, da noção. E isso é bastante natural, na medida em que Goethe não é propriamente um romântico. Mas sabemos que Goethe e sua geração em muito contribuíram para o surgimento do que veio a ser chamado de romantismo, alguns, inclusive, de modo equivocado, cremos, o qualificam, juntamente com sua geração, de pré-romântico. Assim, é preciso que nos perguntemos, em que esse uso de tradição interessa a nossa exposição, já que como dissemos, ele não destoa de usos anteriores. Justamente por isso, por ser um uso numa obra alemão do final do século XVIII, que teve extremo impacto sobre muitos românticos. Aqui está a questão. Embora o uso da noção de tradição que encontramos nessa passagem do romance de Goethe não possa ser propriamente qualificado como romântico ou pré-romântico, ou então idealista (basta notar que ele é usado ao lado de noções como "prática" e "habilidade"). A nossa hipótese é que, sob as "camadas" filosóficas e ideológicas que caracterizarão muitos dos usos idealistas e, posteriormente, românticos da noção de tradição estaria um uso completamente genérico, comum, de tradição, que tendo existido bem antes do idealismo e do romantismo, por apropriação e ressignificação que se efetivaram pelo uso, origina usos singulares, idealistas, românticos, positivistas etc., a partir de fins do século XIX. Usos que, como vimos, Hansen (2013) reúne sob o rótulo de "noção romântica de tradição".

É digno de nota que esse uso genérico da noção de tradição é atualizado numa obra que, tempos depois, como bem lembra Mazzari (2006), passaria a ser denominado *Bildungsroman*, ou seja, um "romance de formação". Nessa aglutinação, como se pode notar, está presente, além de *Roman*, o substantivo, aí com função de qualificativo, *Bildung*. Sabemos o quanto a noção de *Bildung* é importante para o idealismo alemão do final do século XVIII e o será para muitos românticos. Mas nem os idealistas, nem os românticos, usam *Bildung*, do mesmo modo como se usou essa noção antes da emergência do idealismo alemão e do romantismo. Também *Bildung*, poderíamos dizer o mesmo de *Roman*, mas, sobretudo, precisamos dizer de tradição, no texto de Goethe, como já tivemos a oportunidade de destacar, *Überlieferung*. Os idealistas não cunharam o *vocábulo Bildung*, cunharam o *termo* que seria tão caro à maioria dos intelectuais românticos do século XIX, e a muitos pós-românticos. Não cunharam a noção de "formação", ao menos não seu uso genérico, cunharam

um uso – senão usos – particular; se valeram de *Bildung* de uma maneira inusitada, dando origem a um novo conceito de "formação"; singularizaram a *Bildung*, ressignificaram a noção pelo uso que dela fizeram. Não criaram uma nova noção, deram a ela um novo uso, em que essa noção passou a ser entendida, pelo uso e no uso, por muitos como sendo *a* noção romântica de *Bildung*. Como diz Mazzari: "*Bildung* tem uma longa história atrás de si". Cremos ser possível dizer o mesmo em relação a *Überlieferung* e *Tradition*. Isso nos faz pensar sobre o fato de que os românticos, dos quais Goethe não fez parte, como sabemos, não foram capazes de produzir uma nova noção de tradição, mas tão somente redefiniram a antiga, aquela noção que estava disponível em seu tempo e que estava geralmente associada a atitudes e pontos de vista por eles questionados, segundo seus próprios interesses – daí aquela ambiguidade característica de sua relação com a tradição. Cremos ser possível remontar, como já o antecipamos, a um uso romântico de tradição, na verdade, usos, mas não a uma noção romântica de tradição propriamente dita. Assim, sem diminuir a importância do tratamento que Hansen tem dado em seus textos mais recentes aos anacronismos resultantes da maior parte dos usos de tradição passíveis de ser identificados nas tradições críticas e historiográficas que se apropriam descritivamente, como o próprio Hansen costuma dizer, das práticas letradas e instituições anteriores ao positivismo e aos romantismos, talvez fosse possível questionar a validade do pressuposto de uma "noção romântica de tradição". Não representando uma completa negação da noção de *traditio* como transmissão, a sua crítica à universalização do uso romântico de tradição, que, obviamente, pressupõe um conceito, talvez conceitos, romântico de tradição, para os diferentes tempos, e que, até certo ponto, motivou a escrita dessa tese, é, pois, fundamental para a inteligibilidade de tais práticas discursivas, entre elas a épica luso-brasileira do século XVIII.

Os vocábulos *tradição* e *tradición*, bem como aqueles seus cognatos que nos interessam, circularam na linguagem corrente dos séculos XVI, XVII e XVIII, as comunidades letradas que temos em vista partilhavam, pois, a noção de tradição. Cremos, inclusive, que a partilharam conosco, sem que tivessem plena consciência histórica disso. Na verdade, nós a recebemos em nosso presente, por diversas mediações (idealistas, românticas, positivistas, formalistas, *new critics*, estruturalistas, neo-românticas, pós-estruturalistas, etc.), mas também, por meio dos textos dos séculos XVI, XVII e XVIII que sobreviveram – afora a cadeia de transmissão oral a que por razões óbvias não temos acesso direto[103] –, o que,

[103] De fato, não temos acesso direto à oralidade dos séculos XVI, XVII e XVIII, entretanto, sabemos haver uma cadeia de transmissão oral pela qual a noção de tradição deve certamente ter chegado até nós. Essa questão pouco nos interessa neste trabalho. Entretanto, sabemos que em alguns textos escritos ao longo dos séculos XVI,

evidentemente, tornou possível a escrita deste presente tópico, e da tese como um todo. Diante da constatação de sua presença no vocabulário usual dos homens de letras que viveram antes do século XVIII, cabe examinar documentos, obviamente por um trabalho de amostragem, que remontam ao período que nos interessa por ora, a fim de por em relevo as acepções que esse *vocábulo* então comunicava.

Em um dos escritos mais importantes e conhecidos do século XVII português, os diálogos de *Corte na Aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, publicados pela primeira vez em 1619, encontramos um interessante ocorrência de um dos possíveis usos da noção de *tradição* então correntes. No Diálogo I, intitulado "Argumento de toda a obra", o personagem Leonardo declara:

> – Certo – disse Leonardo – que de ambas as partes, destes tão boas razões que fica duvidosa a melhoria. Porém concedendo à prática a excelência, a acção, o modo e a graça de falar, que é uma viveza a que se não iguala outra nenhuma semelhança, a escritura tem tantas grandezas que parece igualmente necessária para a vida, pois ficava o mundo às escuras sem luz da lição escrita, e só na tradição [*tradição*] dos homens se salvaria a memória das cousas, e, nas principais, dominaria a ignorância com mero império (LOBO, 1997, p. 16; 1619, p. 9).

Fica evidente pelo contexto, que o vocábulo *tradição* se refere à oralidade, mais precisamente ao que se transmite por meio da fala de uma pessoa a outra, ou outras, e, com o tempo, de uma geração à outra, sendo, portanto, um tipo de *traditio* que, em alguma medida, salvaguardaria "a memória das cousas" da voracidade do tempo, muito embora, como também está explícito no contexto, tenha um poder que, conforme se cria na época, e de certo modo ainda se crê hoje – o que também não deixa de ter algum fundo de verdade –, é menos eficaz nesse sentido do que o texto escrito: *uerba volant*, *scripta manent*[104]. Esse uso

XVII e XVIII que chegaram até nós em alguma medida encontramos indícios das oralidades de então (cf. HANSEN; MOREIRA, 2013; MOREIRA, 2011, 2013; DAHER, 2012).

[104] Quando lemos atentamente todo o Diálogo I, logo perceberemos que Rodrigues Lobo, por meio dos personagens, busca estabelecer a excelência da escrita quando compara à fala e à ação propriamente dita, como podemos depreender pelo arrazoado do Fidalgo, imediatamente anterior à passagem em que encontramos o vocábulo tradição: "– O contrário me parece a mim – replicou o Fidalgo – porque nem por a prática se mais antiga e primeira que a escritura é mais perfeita, antes ela foi a perfeição da prática; e posto que seja própria operação do homem o falar, não é nele menos nobre o acidente de escrever, antes me parece mais digno o que alcançou por arte que o que adquiriu por uso; e quase que ousaria a dizer que é operação sua o falar, dada a respeito de haver de escrever, pois esse é o meio de se perpetuar, sustentando no entendimento dos presentes e na lembrança dos futuros a memória das cousas passadas" (1997, p. 15; 1619, p. 8). Como é possível notar, um das questões que se discutem é se a escrita contribui para a conservação da memória das coisas passadas, assim como a fala e, por outro lado, se a escrita tem perfeição assim como a ação e a fala que é capaz de emular. Como dissera o Doutor, o Doutor Lívio, a escritura "imita a prática e conversação dos homens" (LOBO, 1997, p. 15; 1619, p. 8). Portanto, a tradição a que alude Leonardo é a própria memória das coisas passadas que se transmite

específico da noção de tradição, bastante comum, não somente no século XVII, mas também no XVI e no XVIII, obviamente não é o único nesse tempo. É específico e não genérico, pois particulariza a noção de tradição, fazendo com que ela se refira estritamente à oralidade, o que não corresponde a todos os possíveis usos de tradição.

Nem sempre tradição significa oralidade nos séculos XVI, XVII e XVIII, muito embora haja quem acentue essa relação. Os testemunhos desse tempo validam suficientemente a hipótese de que os usos específicos da noção de tradição, correntes nos séculos XVI, XVII e XVIII, entre os homens de letras, estão tanto ligadas à escrita quanto à oralidade, de modo que, em muitas oportunidades, nem sequer é possível separar o oral do escrito quando nos deparamos com certos usos dos vocábulos *tradição* e *tradición*, de suas variantes ortográficas, de seus cognatos e sinônimos, e de seus correspondentes em outras línguas.

Consideremos outro exemplo português, também do século XVII, a fim de corroborar o que acabamos de afirmar, ficando, agora, praticamente a meio caminho entre o século XVI e o século XVIII, na verdade, mais próximo deste. D. Francisco Manoel de Melo põe na boca de seu Quevedo, um dos personagens de seu *Apólogo Dialogal Quarto*, um outro uso bastante difundido de tradição:

> Certo que, se bem lerdes ao Colona achareis uma doce e própria História, como de, homem professor delas, alumiado da ciência militar e experiência do mesmo que escrevia, que vai muito a dizer para os acertos do que se escreve; pois já sabemos, por tradição, que Salústio passou de Roma a Cartago só por ver aquele porto que havia de escrever na *Guerra Jugurtina* (MELO, s/d, p. 132; 1657).

A tradição compreendida como um testemunho, senão como uma rede de testemunhos sobre um determinado evento passado, é o que encontramos aqui referida. Notemos que o sentido de tradição de que fala o personagem do *Apólogo* Manuel de Melo é similar ao que encontramos no *Corte na Aldeia*, porém, obviamente, pelo seu contexto, não idêntico. Apenas em parte eles correspondem, pois falam de algo (uma notícia, ou qualquer outra coisa, como fica claro pelo "memória das cousas" que encontramos no diálogo I de *Corte na Aldeia*) que se transmite, por tradição, a outros homens, de geração em geração. É um uso de tradição bem

---

por meio da memória e que, segundo o seu parecer, é limitada se não conta com a "sem luz da lição escrita". Assim, a "a escritura tem tantas grandezas que parece igualmente necessária para a vida" como o são a ação e a fala. A tradição que se tem em vista é, como temos insistido em dizer, a tradição que os homens transmitem por meio da oralidade. Essa é, portanto, um dos usos da noção de tradição que podemos encontrar nos escritos dos séculos XVI, XVII e XVIII.

genérico em que não se afirma explicitamente se relacionar à escrita ou à fala, entretanto, implicitamente nos parece claro, na medida em que, muito provavelmente, a notícia de que "Salústio passou de Roma a Cartago" não chegou a Manoel de Melo e, assim, à boca de seu personagem por meio de tradição oral[105]. Embora seja bastante verossímil admitir que alguém possa ter sabido de *Guerra Jugurtina*, e de Salústio, unicamente via oralidade, não parece, pelo contexto, se confiamos no que lá está escrito, mas também pelo que sabemos de Manoel de Melo, que este tenha sido o caso. Assim, podemos supor que o mais certo é que, na passagem de *Hospital das Letras*, a referência à tradição esteja relacionada a escritos lidos por Manuel de Melo, porém, podendo ser entendida pelo mesmo contexto de um modo genérico que no fim das contas poderia se referir tanto ao escrito como ao oral.

Tendo considerado esses exemplos de usos da noção de tradição, procedamos com uma exposição mais propriamente lexicográfica das definições antigas de tradição que remontará até o século XVI e, dele, avançará até o século XVIII português.

Do ponto de vista etimológico, é possível dizer que *tradição*, assim como *tradición*, procede de *trādere* (*trādō, trādidī, trāditus, trāditum*)[106], verbo da terceira conjugação do latim, significando algo como "entregar", "trazer até", podendo também significar "transmitir", "ensinar", de onde chega-se à forma *traditio, ōnis*, portanto, um substantivo da terceira declinação. Em sua forma substantiva, *trāditiō* remete à noção de entrega; a *traditio* é uma entrega, uma transmissão, mas também ensino (doutrina), como alguns dizem "*quasi per manus tradere*" ou "*de manu in manum tradere*" (uso comum, por exemplo, em Calvino, mas também em muitos outros). Considerando o escopo dessa tese, e as relações que pretendemos estabelecer com o costume, ao menos quando *traditio* e *consuetudo* forem aproximados, por exemplo, quando o verbo *tradere* se referir à transmissão do costume, parece mais adequado recorrer à fórmula *per manus traditum*. Assim sendo, um estudo que pretende pensar historicamente a noção de tradição deve se ater, em algum momento, ao uso do verbo do qual a noção de *traditio* se originou.

---

[105] Sabemos, por exemplo, que Santo Agostinho muito citou Gayo Salustio Crispo, e que *De Civitate Dei* foi traduzida para o espanhol na primeira metade do século XVII, afora o fato de ter também circulado em latim. Sabemos também da ligação de D. Franscisco Manoel de Melo (1608-1666) com a Espanha. Poderíamos fazer menção ainda a *Epitome de las historias portuguesas*, de Manuel de Faria e Sousa (FARIA E SOUZA, 1628, p. 453-454), *Anales de la corona de Aragón*, de Jerónimo Zurita (ZURITA, 1610, p. 9), *Coronica de los moros de España*, de Jaime Bleda (BLEDA, 1618, p. 25), entre tanta outras obras do período que antecede o nascimento de D. Francisco Manoel de Melo e sua estada em Espanha. Todas essas obras que muito certamente circularam por todo o século XVII em Espanha e, provavelmente, também em Portugal, por conta da união Ibérica e não somente por isso, o que torna bastante verossímil a hipótese de que tenha lido sobre Salutio, além de ter lido o próprio Salutio, em espanhol ou latim.

[106] Radical presente também em vocábulos como *trair* e *extraditar*, *traidor*, *tradire*, vocábulos que, portanto, são também elas cognatos de tradição.

Ambrogio Calepino, no *Dictionarium latinum*, publicado por primeira vez no início do século XVI, no ano de 1502, obra várias vezes reimpressa e reeditada ao longo desse século, bem como do XVII e do XVIII, sendo significativamente ampliada em suas edições posteriores, especialmente nas que saíram após a morte do seu autor, inclui, entre seus verbetes, um cuja entrada é a forma verbal *trado*. O *Dictionarium latinum* é, como se pode concluir, um dos mais antigos testemunhos com que contamos num estudo lexicográfico que tenha como ponto de partida o século XVI[107]. Acompanhando as edições do dicionário de Calepino, percebemos que há uma progressiva inclusão de termos que derivam de *tradere*. A princípio não encontramos um verbete sequer na edição de 1502, entretanto, nas edições subsequentes registram-se continuamente tais ocorrências[108].

Após a morte de Calepino, que provavelmente ocorreu entre 1510 e 1511, vários editores assumiram a responsabilidade de revisar e ampliar o dicionário, acrescentando inclusive novos idiomas. Entre os inúmeros acréscimos que se acumularam nas várias edições post-mortem do dicionário de Calepino, algumas estão relacionadas os vocábulos derivados de *tradere*. Em edição de 1550, por exemplo, *traditio*, está presente no verbete *trado*, já sendo identificada com a noção de doutrina (CALEPINO, 1550, p. 483b; cf. CALEPINO, 1554, p. 536; 1590, p. 1543-1544). Numa edição octolíngue, publicada na cidade de Lyon em 1681, estão presentes como entradas *trādo*, com verbete significativamente mais extenso, e *trādĭtĭo* (CALEPINO, 1681, p. 437-438; cf. CALEPINO, 1718, p. 434; 1727, p. 434).

Em muitos casos, os usos do verbo *tradere* não podem ser sempre associados à noção de *traditio*, afinal, *entregar* e *trazer até* nem sempre pressupõem legado, transmissão que se dá no tempo, e, portanto, nem sempre remetem aos usos da noção de tradição que impliquem transmissão (*entrega*) de algo às gerações futuras, ou mesmo à apropriação que a posteridade faz de algum bem simbólico ou material de uma geração precedente. *Tradere*, em muitas de suas ocorrências, parece denotar simplesmente o ato do ensino, a passagem de uma doutrina a outra pessoa, não necessariamente no tempo, podendo ser perfeitamente vertido para o português, por exemplo, recorrendo-se aos verbos *ensinar*, *instruir*, *informar*, *doutrinar* etc., tal como ocorre a seguinte passagem do livro quinto da *Grammatica* de Antonio de Nebrija: "Deinde subdit, quod regula intelligitur de dictionibus Latinis, nam Graeci aliam reationem sequuntur in illis. De uocali ante uocalem nulla certa regula dari potest, tametse nescio quid

[107] Traditio, editio, publicatione, 1568, p. 106. *Ambrosii Calepini Dictionarium, in quo restituendo, atque exornando haec praestitimus* [...]. *Addimenta Pauli Manutii.*

[108] Por exemplo, na edição de 1506, já consta o verbete *trado* (cf. CALEPINO, 1506; cf. CALEPINO, 1509; 1510; 1512, p. cccxlvii; 1513; 1514; 1516; 1521, p. 364b-365; 1522, p. 356b; 1530, p. 415a; 1535, p. 803; 1540; 1555, p. 565; 1559). Para referir a apenas algumas das edições e reimpressões quinhentistas.

tentavimus tradere in nostris commentationibus" (NEBRIJA, 1553, p. q3). Ainda assim, compreendido meramente no sentido de transmitir alguma doutrina a outrem, o sentido de *tradere* na passagem é suficientemente ambíguo para abarcar a transmissão doutrinal à posteridade; os possíveis leitores do que se escreve, por exemplo, os que, como se depreende do arrazoado de Nebrija, podem ou não entender aquilo que se pretendeu ensinar, não devem se resumir aos que o leem no presente, os que constituem a recepção imediata de sua obra. Embora tenha em vista seus leitores imediatos, Nebrija certamente tinha consciência de que seus comentários poderiam, e provavelmente ele o ambicionasse, seria alvo do escrutínio de leitores futuros, da posteridade.

A forma verbal *tradere* é muito comum, por exemplo, em tratados de teologia e de direito da época. Não obstante sua maior incidência nesses dois gêneros de tratados, cujas respectivas matérias historicamente estiveram associadas a usos bem específicos de *traditio*, desde a chamada antiguidade, os usos desse verbo em que se notam efeitos de sentido que indiciam uma noção de *traditio*, seja no seu sentido de transmissão simples, seja no sentido de transmissão que se dá no presente ou que também se dá no tempo, seja no seu sentido de transmissão oral ou escrita, estão presentes em pelo menos alguns daqueles textos que, escritos no século XVI, trataram da arte poética, os quais, em grande parte, foram redigidos em línguas vulgares.

Em edição de 1692 do *De institutione grammaticae libri quinque*, edição revisada de *Introductiones latinae* (1495), novamente em um contexto em que se trata do uso da linguagem por parte dos poetas, Nebrija recorre ao verbo *tradere*, tanto em sua forma do infinitivo presente, quanto no supino, *traditum*[109]:

> Quae cum ita sint, quam plurima carmina optimorum Poetarum memoriae sunt mandanda, vesus saepissime scribendi. Quae exercitatio multo facilius, & certius te syllabarum rationem docebit, quam de primis, & mediis praeceptionum multitudo prope infinita. In quibus sane aliter citantur verus, quam a Poetis scripti fuerint: interdum alii pro aliis testes proferuntur. Quae praeceptiones, ne in errorem inducant, diligenter cavedum est. Citantur saepe Poetae, aut recentiores, aut vetustiores; quam ut fides habenda sit. Caeterorum testimonia non raro depravata, ac corrupta proferuntur. Quere, cui de primis, & mediis syllabis privatas praecetiones tradere in animoerit, secum cogitet, nihil ad hunc diem de ipsis a Grammaticis traditum esse: evolvatque ipse summa cura, ac studio Poetas omnes classicos: Nam, si iisdem testimoniis contentus erit, quae ab aliis afferuntur, saepenumero

[109] Nebrija utiliza *traditum* como um dos exemplos que usa ao falar da "formação morfológica" do supino no *Introductiones latinae* (NEBRIJA, 1495, p. rII).

> falsum fuisse, experietur. Sed haec pene totam hominis non solum otiosi, sed etiam doctissimi vitam requirunt (NEBRIJA, 1695, p. 292-293)[110].

Parece-nos, pois, ser possível demonstrar que certos usos de *tradere* podem ser apreciados como exemplos que comprovam que, ainda de forma incipiente, no século XVI, a noção de tradição associada à de transmissão temporal também se aplica à arte poética. Supomos que essa noção rudimentar de *traditio*, muitas vezes propagada apenas por meio do verbo *tradere* atravessou o tempo dando origem a uma noção de tradição que se sedimentou numa noção comum de *traditio*, aquilo que chamamos noção genérica de tradição, bem como se desdobrou semanticamente em algumas usos da noção de tradição que encontramos posteriormente. Parece-nos, portanto, bem pouco provável que o século XVIII ou o XIX tenha inventado uma noção de tradição completamente diferente daquela com que nos deparamos nos dicionários compilados nesse desde o XV. Além disso, a noção de tradição já estava em plena circulação nos séculos XVI e XVII. Cremos ser esta a noção de tradição paulatinamente ressignificada por diferentes usos, dando origem a vários sentidos de tradição, inclusive àqueles idealistas, românticos, positivistas etc, a que temos descrito e nos referido desde o princípio e que são criticados por Hansen (2013).

Estamos convencidos, com base no que foi exposto, de que muitos usos de *tradere*, para além das ocorrências do substantivo *traditio* e de suas formas declinadas, ao menos de forma indiciária, endossam um argumento que reconhece a existência de uma noção de tradição corrente no século XVI, na verdade, já desde o XV, e, em alguns casos, associada às artes da poética e da retórica, inclusive no que diz respeito à ideia de uma transmissão de preceitos por parte dos antigos, noção esta que teria sido repassada aos dois séculos subsequentes tanto por meio das obras referidas nesse tópico, em suas várias reimpressões e reedições, quanto por meio de obras que, escritas nos séculos XVII e XVIII, registraram usos contemporâneos e historicamente estabelecidos de *tradere* e de seus derivados.

João de Moraes Madureira Feijó (1688-1741), na *Orthographia, ou arte de escrever, e pronunciar com acerto a língua portugueza* (1734), obra de grande circulação, tendo em vista a quantidade de reedições ao longo dos séculos XVIII e XIX, define a tradição [*tradiçaõ*] como sendo "a notícia que passa de pais para filhos" (FEIJÓ, 1734, p. 519). Essa é uma definição deveras ampla de tradição, poderíamos dizer até simplória, dada a quantidade de

[110] Reproduz-se o mesmo texto em edições do século XVIII (cf. NEBRIJA, 1749; 1759, p. 273-274). Ver: *translatio* e *transcribere* (p. ex. NEBRIJA, *Vocabularium utriusque iuris*, 1572, p. 653), *cõsuetudo* (p. 189), *dare* (p. 207), *habere* (p. 326), institutio (p. 358-359). *"Facta traditio"* (p. 215, 556), *tradere* (649).

possíveis nuanças de sentido que ela poderia denotar na época. É preciso dizer que as definições de Feijó são comumente genéricas. Todavia, está claro que o que, para Feijó, importa dizer acerca da tradição é que ela se dá na transmissão de informações entre uma geração e outra. A tradição, que se apresenta como sinônimo de "notícia", "passa", correspondendo, de modo geral, ao que discursivamente se transmite à posteridade, o que pode se dar pela oralidade e/ou por intermédio da escrita, o que está pressuposto na própria etimologia do vocábulo. Poderíamos dizer que Feijó nos dá a definição comum de tradição, a mais reconhecidamente dada no senso comum, aquilo em que provavelmente se pensava de imediato quando se ouvia falar da tradição.

Desse modo, na definição presente na *Orthographia*, conquanto as palavras "que se passa de pais para filhos" possam sugerir uma transmissão exclusivamente oral, a declaração não é suficientemente detalhada para permitir tal restrição. Não nos é dito como as notícias são passadas à posteridade, mas tão somente que são transmitidas. O meio pelo qual a tradição é legada está indeterminado, a ponto de ser perfeitamente possível falar em transmissão tanto oral quanto escrita. Sabemos que Feijó reconhecia que as tradições transmitidas via oralidade podem ser registradas por intermédio da escrita e, consequentemente, podem ser transmitidas por escrito. Na mesma *Orthografia* de Feijó, lemos que a *Talmud* é "o nome de um livro, que contém as tradições [*tradiçoens*], e as cerimônias, a jurisprudência dos hebreus" (FEIJÓ, 1734, p. 506). As tradições dos hebreus foram transmitidas por meio de tradições escritas, mas também por meio de diferentes tradições orais (TOORN, 2007; FONROBERT; JAFFEE, 2007). Para os letrados desse tempo, o escrito, e não apenas a oralidade, pode conter e comunicar tradições, o que se pode confirmar em outros lugares que não a *Orthografia*, como se verá a seguir.

Se nos baseássemos unicamente no verbete "*deixar*" que consta na primeira edição de *A Dicitionary of the Portuguese and English Language* (1773), de Antonio Vieyra (Transtagano) – obra que, como a *Ortographia*, de Feijó, recebeu várias edições, sobretudo no século XIX[111] –, verbo que, nessa obra, é traduzido para o inglês como *to leave, to forsake, to quit*, e teria, entre suas possíveis acepções, "to transmit by writing, or tradition" (VIEYRA, 1773), seríamos indevidamente induzidos a pensar que a tradição é um meio de perpetuação distinto da escrita. No entanto, em seu dicionário, define tradição da seguinte maneira ao verter o vocábulo português "tradiçam" para a língua inglesa: "*TRADIÇAM*. s. f. a tradition;

[111] Além da primeira edição, foi reeditada por diferentes responsáveis em Londres nos anos de 1794, 1805, 1809, 1813, 1840 e em Portugal, Lisboa, pela Rolland em 1850-1851 e 1860 e 1861.

also the act of being entirely devote or addicted to one" (VIEYRA, 1773)[112]. Essa definição não agrega muito quando comparada à de Feijó. No entanto, no segundo volume da obra, *Inglês/Português*, no verbete *tradition*, nos deparamos com uma definição que nos oferece um pouco mais de dados quanto ao alcance da noção de tradição corrente no século XVIII: "*TRADITION*, s. tradição [*tradiçaõ*], a ação de fazer passar por tradição alguma coisa de era em era; it. tradição a coisa que passa por tradição de era em era – *Written tradition*, tradição por escrito. *Unwritten tradition*, tradição de viva voz" (VIEYRA, 1773). Importa destacar, também, a indeterminação quanto ao que se transmite por tradição.

A noção de tradição que nos apresenta Vieyra não difere significativamente da que vimos em Feijó. Digna de nota é, sem dúvidas, a distinção que nele se faz entre a *written tradition*, a "tradição por escrito" e a *unwritten tradition*, a "tradição de viva voz" [113]. Segundo essa definição oferecida pelo *A Dicitionary of the Portuguese and English Language*, a tradição é uma ação, um *act*, como lemos na definição em inglês. A identificação da tradição com um ato, mais precisamente com uma ação de transmitir ("fazer passar por tradição") "alguma coisa" (coisa indeterminada, qualquer coisa) "de era em era". Por outro lado, a tradição é a própria coisa que se transmite. Assim, a tradição pode ser tanto o ato de se transmitir quanto o que se transmite mediante tal ação.

A possibilidade de se pensar a tradição tanto como memória oral quanto como memória escrita não é unanimidade, como se observa na definição do padre Joseph Marques (1764, p. 729): "Tradiçaõ, doutrina, ou outra cousa que se sabe de pays a filhos, e foy comunicada de viva voz, e naõ por escrito. *Tradition, ce que nous avens reçu de main en main de nes péres, & qui n'est point écrit. (Doctrina nobis a maioribus transmissão: traditio, onis.)*". Não obstante, tradição, como em outros lugares, também é "doutrina, ou outra cousa que se sabe", nas palavras de Marques (1764), "de pays a filhos", pelas quais associa a tradição, como vimos em Feijó, às noções de ascendência e descendência, legado e posteridade; se, por um lado, a "tradiçaõ" corresponde ao que (uma doutrina ou qualquer outra coisa) "que se sabe de pays a filhos", também deve ser entendida, segundo Marques, como algo que se comunica às gerações seguintes. A definição de Marques, como podemos

[112] A edição não consta com paginação.

[113] Tratando dos milagres que teriam sido feitos por Deus por intermédio de uma certa Dona Sancha, "comendadeira do mosteiro de Santo o velho", Duarte Nunes de Leão, no capítulo LIII da *Descrição do Reino de Portugal*, usa tradição de modo que esta se vincularia tanto ao oral quanto ao escrito: "E na memória das religiosas de mão em mão ficaram por tradição [*tradiçam*] algumas coisas milagrosas que ela por sua humildade encobria. [...] Estas e outras muitas coisas ficaram em memória naquela casa e por tradição [*tradiçam*] das comendadeiras e religiosas antigas que também estavam em um livro antigo que se perdeu" (LEÃO, 1610, p. 82).

notar, quando contrapostas a outras, indicia um tratamento polêmico da noção de tradição entre os séculos XVI e XVIII, ao menos no que tange a suas relações com o oral e o escrito.

Na verdade, à medida que fazemos o cotejo entre as obras, se torna cada vez mais claro que essa é apenas uma das possíveis acepções de tradição, muito embora a leitura do verbete de Marques nos passe uma impressão de dogmatismo, pela qual nos parece unicamente disponível apenas uma definição possível, e/ou legítima, de tradição. No dicionário de Vieyra, porém, o aspecto temporal da tradição, marcado na definição de Feijó por "de pais para filhos", é "de era em era", sobressai em relação às possíveis particularizações da noção de tradição. Quando comparamos a referência à temporalidade da tradição como é explicitada por Feijó e por Vieyra, percebemos que o acento sobre a noção de posteridade, da tradição como legado da geração que a sucede, em que tradição remete às ideias de linhagem, sucessão, descendência, herança e, consequentemente, de ancestralidade[114], que observamos em ambos, no primeiro, recai mais sobre as noções de tempo e transmissão em si mesmas em comparação ao segundo; elas parecem ter sido mais importantes, para Vieyra, do que uma determinação exata dos meios pelos quais se lega e se recebe a tradição. De certo modo, é o que também diferencia a definição de Feijó da de Marques. Já as definições de Vieyra e Marques, ao menos a principio, considerando o que foi exposto até aqui, se distanciariam quanto aos meios de transmissão da *traditio*. Entretanto, é preciso considerar outros verbetes, para uma conclusão mais precisa. Se ao verter "tradition" para o português Vieyra admite a existência de *Written tradition* e *Unwritten tradition*, alhures, ele sustenta estar a *traditio* mais associada ao oral do que ao escrito.

No verbete *traditional* do dicionário de Vieyra, lemos: "*TRADITONAL*, ou *Traditionary*, adj. que passou por tradição [*tradiçaõ*] de era em era; it. Que guarda as tradições [*tradiçoens*] ou cerimônias antigas". E no verbete seguinte, "*TRADITIONALLY*, adv. por tradição [*tradiçaõ*] de era em era, e principalmente de viva voz, e não por escrito" (VIEYRA, 1773). Aquilo que foi transmitido, que passou, "de era em era" é tradicional e o que deste modo é transmitido o é "tradicionalmente", sobretudo por meio da voz[115].

Apesar do caráter polêmico das definições de tradição que expusemos até aqui, parece claro que tanto a fala quanto a escrita tem poder de memória e, no mínimo, podem ambos vir a ser meios de transmissão da *traditio*. De modo algum há incompatibilidade entre escrita e

[114] No verbete *succession* do dicionário de Vieyra temos a seguinte definição: "*SUCCESSION*, s. sucessão; it. Linhagem, descendência; it. O direito que alguém tem a uma herança dos seus antepassados" (VIEYRA, 1773).
[115] Conferir, por exemplo: "TRADICION, entre los Jurisconsultos, lo mismo que entrega" (PANDO, 1788, p. 676). E ainda: "TRADICIONAL, adj. de una term., lo que pertenece ó viene por tradicion. Fr. *Traditive*. Lat. *Majorum instituta, veterum mores*. It. *Cosa intesa per tradizione*. Este adj. Cast. Aunque no le hallo usado, es mui natural á nuestra lengua, y no menos útil" (PANDO, 1788, p. 676).

memória nos séculos XVII e XVIII, muito pelo contrário. Por outro lado, deveríamos nos questionar, por exemplo, se é adequado estender a noção de tradição, para além das doutrinas e práticas ritualísticas, a tópicas, técnicas e práticas de composição retóricas e poéticas no século XVIII?

A resposta talvez possa começar a ser dada mediante o estudo de alguns verbetes do *Vocabulario portuguez & latino*, de Rafael Bluteau. Embora relativamente longa, a citação é relevante, nesse caso:

> TRADIÇÃO. Doutrina, ou outra cousa, que se sabe de pays em filhos, & foy comunicada de viva voz, ou por escrito, como são algumas leys, historias, & outras noticias successivas, que passão de Era em Era. Na Ley Euangelica temos tres sortes de Tradiçoens, a saber, Tradição Divina, Apostolica, & Ecclesiastica. Tradição Divina externa, He aquela doutrina de fé, que Christo Senhor nosso revelou exteriormente com viva voz aos Apostolos, & passou aos Fieis, sem ser escrita por Autor Hagiographo, ou Escrito sagrado. Desta qualidade he a doutrina, que temos da matéria, fórma, & ministro de alguns Sacramentos, & do numero delles, do Bautismo das crianças, &c. Tradição Divina interna, he a doutrina da Fé, interiormente dictada pelo Espirito Santo aos Apostolos, q depois a communicárão vocalmente aos Fieis sem escritura de Autor Hagiografo., a esta sorte de tradição pertence a doutrina da invocação dos Santos, do culto das sagradas Imagens, da perpetua virgindade de nassa Senhora, &c. Destas duas castas de Tradiçoens diz o Apostolo: Cum accepissetis à nobis verbum autitus Dei, accepistis illud, non ut verbum hominum, sed, sicut est verè, verbum Dei. I. Thessal. 2. Tradição Apostolica, he hũa observância, ou sagrada, ou salutifera, que os Apostolos passarão de viva voz aos Fieis, em ordem a ritos de Religião, & bons costumes, como são as ceremonias da Missa, & dos Sacramentos, o guardar o Domingo, a Quaresma, &c. Tradição Ecclesiastica, he hũa saudável observância, que pouco a pouco teve força de ley, ou de costume voluntario. A observância do jejum das quatro Teporas, das festas dos Santos, da abstinecia das carnes, ovos, lacticínios, &c. introduzida pelos antigos Prelados da Igreja, & admittida do povo Christão, tem força de ley; o sinal da Cruz, a agoa benta, a ceremonia da cinza, & outras, são de espontaneo, & louvável costume. Guardão os Judeos muitas ceremonias, & superstiçoens, que lhes ficarão por Tradição. Com grande semrazãn não admitem os Hereges as Tradiçoens dos Apostolos, & da Igreja. Traditio, onis. Fem. No livro 13. Cap. 2. allega Aulo-Gellio com esta palavra, tomada do livro 3. Dos Annaes de certo Autor antigo, chamado Cuco Gellio. Decretos, ou constituiçoe[o]ns, que temos por tradição Apostolica. Decreta, ab Apostolis. Ad nos transmissa (BLUTEAU, 1789).

Caso seja possível concluir que ao menos alguma dessas acepções de tradição possa abarcar as artes retórica e poética como domínios de saber nessa cultura letrada, estamos então diante de um possível problema no que concerne à argumentação de Hansen. Parece ser o caso no que diz respeito à seguinte definição dada por Bluteau: "Doutrina, ou outra cousa, que se sabe de pays em filhos, & foy comunicada de viva voz, ou por escrito, como são

algumas leys, historias, & outras noticias successivas, que passão de Era em Era". Como vemos, em 1789, e muito provavelmente antes disso, bem antes do Romantismo ter algum impacto significativo em Portugal, Bluteau se refere à tradição como transmissão de doutrinas, leis, notícias, entre outras coisas não citadas por ele, mas aludidas, saberes técnicos, por exemplo, transmitidos de uma geração a outra no transcurso de longas durações, no caso, eras. Bluteau poderia ter em vista, por exemplo, a antiquíssima noção de *translatio*, particularizada em *translatio studii*, compreendida muitas vezes como uma consequência da chamada *translatio imperri*.

Embora o Bluteau não trate especificamente de poesia ou de retórica nesse verbete, podemos dizer que sua definição é bem genérica para abarcar doutrinas de diversas naturezas, inclusive doutrinas de arte retórica e de arte poética e não somente de política, direito e teologia, por exemplo. Se é esse o caso, cremos que os vários *corpora* doutrinários transmitidos por intermédio de tratados de poética e retórica entre os séculos XVI e XVIII, o que inclui as doutrinas sobre o gênero épico, podem ser compreendidos como *traditio*. No mínimo, poderíamos dizer que os preceitos poéticos e retóricos são transmitidos via *traditio*, como propuseram Pécora, Moreira e Valle. Como as doutrinas teológicas, políticas, éticas, etc., as doutrinas eram transmitidas de geração a geração – "*de manu in manum tradere*" –, de tratadista a tratadista, por meio de sucessivas apropriações "*quasi per manus tradere*". Desse modo, cremos ser pertinente propor o uso da expressão "tradição doutrinária" para nos referirmos a esses vários *corpora*.

A reedição oitocentista do *A Dicitionary of the Portuguese and English Language*, que veio a público em 1813, editada pelo famoso livreiro português do final do século XVIII início do XIX, João Paulo Aillaud, não destoa significativamente da edição de 1773, embora saibamos que muitas alterações e acréscimos foram feitos pelo próprio Aillaud a fim de modernizar a obra de Vieyra[116]. Desse modo, tomando como parâmetro a comparação entre os verbetes de Feijó, Bluteau e Vieyra/Aillaud, a noção comum de tradição não se modificou

[116] O editor João Pedro Aillaud justifica, nas "Advertências a esta nova edição", as alterações no conteúdo da obra de Vieyra: "O Dicionário Português e Inglês de Vieyra foi pela primeira vez publicado no ano de 1773, e tem desde aquela época sido reimpresso repetidas vezes sem alterações [algumas] de consequência, exceto na ortografia a qual foi consideravelmente corrigida na última edição. Desde então o aperfeiçoamento que tem tido lugar na Língua Portuguesa, principalmente no que respeita ao comércio, náutica e arte militar, induziu os proprietários desta obra, a não se pouparem nem a trabalhar nem a despesas para a corrigir e a melhorar; e eu fui convidado a preparar uma nova edição com todos os acrescentamentos e alterações que julgasse a tornariam mais digna da aceitação do público. Para o desempenho desta laboriosa tarefa consultei e me tenho aproveitado de todos os dicionários de conhecida reputação e outras obras geralmente estimadas, nas artes e ciências, que têm aparecido desde o tempo em que este dicionário primeiramente saiu à luz. Tenho conseguintemente coligido e inserido nesta nova edição, não com pouco trabalho e aplicação, mais de doze mil artigos novos, e tenho (ao menos assim o espero) igualmente feito consideráveis e úteis correções no trabalho do primeiro compilador, prestando particular atenção à acentuação das palavras portuguesas" (VIEYRA; AILLAUD, 1813).

tanto ao longo do século XVIII e na passagem para o XIX. Não é possível dizer, por exemplo, que a noção de tradição que pudemos encontrar em 1813 seja romântica.

Poderíamos arrolar muitos outros exemplos de variados usos da noção de tradição entre os séculos XVI e XVIII, especialmente nesse último, porém cremos que os até aqui expostos são suficiente para demonstrar o ponto em questão.

4 O GÊNERO ÉPICO E A TRADIÇÃO ANTES E DEPOIS DO SÉCULO XVIII

Como dissemos, não somente as noções de arte e de tradição receberam novos sentidos a partir do século XVIII; foram muitas as redefinições de noções antigas levadas a cabo por idealistas e românticos, entre elas, particularmente quatro nos interessam. Os novos conceitos de estética (*aisthesis*), de gênio, de *Bildung*, e de história se delinearam no seio do idealismo germânico foram decisivos na emergência e desenvolvimento das perspectivas românticas a partir do final do século XVIII, assim como para os posicionamentos que, doravante, serão assumidos pelas diferentes correntes românticas em relação à arte e à tradição. Essas noções se mostram especialmente relevantes, pois articulam tanto os fundamentos a partir dos quais o fazer artístico e sua relação com o passado puderam ser reconfigurados, quanto – o que não deixa de estar implicado nessa primeira articulação – os pontos de partida indispensável a uma ampla reconsideração do trinômio de autor, obra e público que então se processou pelo estabelecimento de vínculos entre subjetividade, autoria e leitura mediante as novas concepções de belo, de capacidade criadora, de educação, de juízo e de tempo implicadas, respectivamente, nas noções de estética, gênio, formação e história. Novos modos de conceber as noções de *aisthesis* e de juízo, agora classificado como "estético", de arte e de artista e, portanto, de *ars* e de *ingenium*, a educação, compreendida como formação e, finalmente, de tempo progressivo estão na base das novas perspectivas em relação à *traditio*. O mesmo século XVIII que ainda conheceu a *imitatio antiquorum* que fundamentava a produção de enunciados mediante as artes da retórica e da poética, e de técnicas mnemônicas, será também decisivo para a inviabilidade histórica dessas instituições nos séculos seguintes.

Tratar das transformações pelas quais a cultura letrada ocidental passou em fins do século XVIII é se voltar para um processo e não para um evento isolado. Processo complexo e multifacetado, pelo qual o mundo antigo sucumbe ante novas concepções filosóficas, políticas, religiosas e artísticas, novos modos de governo, novas tecnologias e novas práticas culturais, sempre associadas a novas condições econômicas e sociais, novas sensibilidades e comportamentos, acompanhadas das inúmeras e irremediáveis contradições que lhes são sempre peculiares. Esta é, exatamente por isso, uma tarefa árdua e problemática. Uma vez que nosso objetivo é tão somente compreender como a noção de "tradição" foi sendo apropriada e redefinida desde esse período, dispensamo-nos de uma consideração mais criteriosa desse processo. Quando muito, remeteremos a autores que já trataram desse processo histórico.

Os letrados de meados do século XVIII, e ainda mais os de sua segunda metade, aqueles que contemplam com alguma consciência, seja com horror e espanto, seja com certa resignação estóica, seja com o entusiasmo revolucionário que tem sido tomado como a principal característica desse momento, a agonia do Antigo Regime, percebem que, para ruína de alguns, e para a aparente emancipação de outros, o dito da epígrafe por nós escolhida mais uma vez se afirma com a virulência de um sinal dos tempos. Os tempos de fato estão mudando em fins desse século XVIII e a história não mais ensina, mas somente muda, devasta, avança impiedosa e impassivelmente, reduzindo a escombros um mundo paulatinamente qualificado como antigo e, portanto, considerado atrasado em relação às demandas e ao dinamismo dos tempos modernos. Isso é especialmente evidente, por exemplo, no que diz respeito à concepção de história (PECORARO, 2009, p. 21). Assim, o chamado século das Luzes foi antes de tudo um momento de evidentes antinomias, em que usos como o da expressão "Ilustração católica", como observa Hansen (2008, p. 86), "apontam para a co-existência de práticas e princípios contraditórios, como *inovação* e *tradicionalismo*, *ateísmo* e *religião*, *empirismo* e *escolástica*, *liberdade* e *subordinação absolutista*", o que sugere, como ele segue dizendo, "a impossibilidade de definir unitariamente a cultura luso-brasileira de então ou de propô-la como totalidade prévia unitária e positivamente dada"[117].

[117] É sempre oportuno em um trabalho como este expor a fragilidade da periodologia. Para muitos, tratar dessas transformações é tratar de Iluminismo, Ilustração; *Lumières*, *Enlightenment*, *Aufklärung* e todas as suas variantes e apropriações. Para Chaunu (1995a, p. 17), por exemplo, "entre 1680 e 1770 ou, arredondando, 1780, impõe-se-nos uma realidade, densa, difícil de definir, mas irrefutável: a Europa das Luzes". Muito embora possamos recusar generalizações tais como a "Europa das Luzes" ou "Iluminismo", inegavelmente, houve, no século XVIII, e para além dele, uma ambição iluminista. A questão é saber reconhecer os limites dessa afirmação. Questionar a legitimidade do conceito de iluminismo e a sua identificação com o século XVIII, ou mesmo se existiu de fato uma "Civilização da Europa das Luzes", conforme propôs Chaunu, é um exercício de grande relevância acadêmica. Entretanto, tal questionamento não está, obviamente, entre os objetivos desse breve trabalho. Como o próprio Chaunu observa, o que se denomina como as Luzes transcende o século XVIII. E não somente isso. Em suas palavras, "O século XVIII não se confunde totalmente com as Luzes. As Luzes excedem o século. Parte do século escapa-lhes. As Luzes são o século XVIII duradouro, o que faz parte do nosso patrimônio" (CHAUNU, 1995a, p. 21-22). Quando fala de um século XVIII duradouro, Chaunu alude ao impacto das ideias qualificadas pelo adjetivo iluminista para além dos limites do século a que elas são popularmente são associadas, bem como de uma *arque* que remete a discursos que surgiram antes da centúria 1700 ter início. De uma perspectiva mais filosófica que historiográfica, observam Adorno e Horkeheimer, para quem "o programa do iluminismo era o de livrar o mundo do feitiço. Sua pretensão a de dissolver os mitos e anular a imaginação, por meio do saber" – projeto que, diga-se de passagem, como os dois filósofos de Frankfurt pretenderam demonstrar, manteria mais propriamente uma relação de "cumplicidade secreta", no dizer de Habermas, na leitura que faz da *Dialética do Esclarecimento* (HABERMAS, 2000, p. 155), com o mito –, que Francis Bacon "já havia coligido as suas ideias diretrizes", o que se explicita em sua desconfiança em relação àqueles que aderem credulamente à tradição (ADORNO; HORKHEIMER, 2000, p. 17). Nas palavras de Habermas, "na tradição do esclarecimento, o pensamento esclarecedor foi ao mesmo tempo entendido como antítese e força contrária ao mito. Como *antítese* porque opõe à vinculação autoritária de uma tradição engendrada nas cadeias das gerações a coação não coercitiva do melhor argumento; como *força* contrária, porque deve quebrar o feitiço das forças coletivas por meio dos discernimentos conquistados individualmente e convertidos em fonte de motivação. O esclarecimento contraria o mito e escapa, com isso, de seu poder" (HABERMAS, 2000, p. 154-155).

Muito já foi escrito sobre essas transformações que sucederam no século XVIII, e muitos o definiram como um momento de crise. É o caso de *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715* (1935). Para Hazard, a passagem do século XVII para o XVIII se distingue como um ponto da história em que a atitude crítica, dirigida a diferentes domínios da cultura e da sociedade, representa o principal diferencial em relação a períodos anteriores. Uma atitude crítica em relação às instituições e ideias consideradas tradicionais e, portanto, obsoletas, e às formas de governo teria começado a se definir como uma nova consciência histórica ao longo do Setecentos, a exemplo da ironia de um Jonathan Swift. Atitude crítica que se impõe, por exemplo, como uma virulenta insurgência "contre les croyances traditionnelles", em menção ao título da segunda parte da obra de Hazard (1961, p. 115-222). É preciso lembrar que, nessa ocasião de mudança, muitas vozes discordantes que não se entregam a essa atitude crítica em relação ao passado podem ser ouvidas; é o caso, por exemplo, de um Bossuet, no início do século XVIII e no fim de sua vida seiscentista (1627-1704), como, e isso já no final do século e no mundo lusófono, acontecerá com um Santa Rita Durão (1722-1784), ao menos num segundo momento de sua trajetória como clérigo católico[118]. Se é possível falar em uma crise da consciência europeia no século XVIII, é do mesmo modo pertinente falar em crises da racionalidade de corte e das instituições do mundo antigo, a crise do Antigo Regime que perpetuara estruturas e costumes que remetem à chamada Idade Média[119] e às civilizações antigas, fundamentalmente a grega e a romana.

4.1 USOS MODERNOS DE "AISTHESIS", "GÊNIO", "BILDUNG", "HISTÓRIA" E O COLAPSO DAS INSTITUIÇÕES RETÓRICAS E POÉTICAS ANTIGAS NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Três séculos depois da redescoberta da *Poética* de Aristóteles, o *status* de centralidade que ela gozou na conceitualização da poesia no domínio da preceptiva poética ao lado da *Epistola ad Pisones* e o lugar de uma normatividade que aponta para usos, mas que nem sempre se impõe como condição para efetivação desses usos, da prática letrada da poesia, como lugar do costume, em que as imitações dos poetas exemplares do passado servem de modelos para a emulação que se faz a partir desse presente, assim como o *topos* ciceroniano da história, *magistra vitae*, ensina aos homens como viver seu presente mediante os exemplos

[118] É sabido que Santa Rita Durão, a principio, se alinhou com o pombalismo contra os jesuítas, mas que, depois, volta atrás e, por isso, passa a ser perseguido pelo governo de Pombal, o que o força a deixar Portugal por um tempo significativo.

[119] Tenhamos em conta, por exemplo, que para historiadores como Le Goff, é somente no século XVIII que a chamada "longa Idade Média" de fato findou (LE GOFF, 2010, p. 29).

dos antigos (KOSSELLECK, 2006, p. 41-60), já não mais se sustentam, uma vez que o regime discursivo que lhes dava sentido e relevância perdeu sua legitimidade juntamente com as instituições que lhes davam sustentação.

Ainda nas doutrinas poéticas de letrados como Boileau, Muratori, Luzán e Francisco Brito Freire, o Cândido Lusitano, um caráter preceptivo aristotélico-horaciano, no mínimo pseudo-aristotélico e pseudo-horaciano, para usar a fórmula de Weinberg, se mantém presente. Embora suas doutrinas sobre a poesia representem "novas" perspectivas quanto à natureza e fim da imitação em relação aos séculos XVI e XVII, suas conceituações ainda estão significativamente subordinadas à reconhecida autoridade dos antigos (TEIXEIRA, 1999). Entretanto, no século XVIII, com, entre outras coisas, um desdobramento de querelas – que eclodiram principalmente na França, desde a segunda metade do século XVII –, isso começa a mudar. Como propõe Ferry (2008, p. 34),

> Avec la naissance du goût, l'antique philosophie de l'art donc céde la place à une théorie de la sensibilité. Cette mutation va elle-même donner lieu à l'apparition de trois questions décisives pour l'intelligence de la culture moderne: celle de l'irrationalité du beau, engageant en son fond, à travers la visée d'une autonomie deu sensible par rapport à l'intelligible, le nouveau lien de l'homme à Dieu qui va caractériser sans cesse davantage la modernité. C'est ensuite la naissance de la critique, dès la querelle des Anciens et des Modernes (donc, bien avant Diderot), qui va induire une remise en cause de la tradition et, par là même, rendre possible l'idée d'une histoire de l'art qui, à son tour, fondera une conception radicalement nouvelle de l'originalité de l'auteur.

Em meados do século XVIII, ao menos na "Alemanha", na Inglaterra, e em certos círculos franceses, as condições favoráveis à emergência de uma noção de arte como produto da sensibilidade autônoma do artista, de sua individualidade subjetiva, da genialidade e da liberdade criadora já estavam se delineando. Não demoraria muito tempo para que tópicos como a natureza da poesia, seus gêneros, bem como os meios de sua produção, que até então, e desde o século XVI, eram tratados tendo como referências primeiras as doutrinas retóricas e poéticas dos antigos, notadamente, Platão, Aristóteles e Horácio, mas também Longino, Hermógenes, Dionísio de Halicanarso, Cícero, Menandro, Quintiliano, os quais serviram de autoridades para os modernos Minturno, Scaligero, Piccolomini, Castelvetro, Tasso, Pinciano, entre muitos outros, e os poetas, antigos e modernos, Homero, Sófocles, Virgílio, Horácio, Ovídio, Tibulo, Lucrécio, Juvenal, Marcial, Dante, Petrarca, Sá de Miranda, Camões, Tasso, Gongora, Quevedo etc., *auctoritates* dos diferentes gêneros poéticos então produzidos, passassem a ser considerados com base em novos paradigmas. Na verdade, em um único,

apesar de suas diferentes perspectivas, cujo principal fundamento é a nascente noção idealista de estética.

É o pensamento filosófico de Kant – o mais importante filósofo do idealismo germânico[120] ao lado de Hegel – em sua segunda fase, a chamada fase crítica, que será determinante para a emergência da noção moderna de estética. Importa observar, porém, que a despeito de sua inquestionável relevância para o entendimento das novas concepções artísticas que se desenvolvem a partir do final do século XVIII, a publicação da chamada terceira crítica de Kant, a *Critica da Faculdade do Juízo*, em 1790, não representou o marco inicial para o surgimento e desenvolvimento da estética[121]. Sabemos ter sido Baumgartem aquele que principia a redefinição da antiga noção grega de *aísthesis* (ROSENFIELD, 2009, p. 8)[122], o que não significa dizer, também sabemos, que tenha sido ele o que deu a esse termo a acepção, em sua plena significação, que vigora em nossos dias e que se sedimentou e se difundiu no transcurso do século XIX[123]. Não obstante tal reconhecimento, a terceira crítica

[120] Para uma abordagem panorâmica do idealismo alemão (DUDLEY, 2013).

[121] Não devemos confundir essa noção de estética com a chamada "estética transcendental" proposta por Kant na *Crítica da Razão Pura* (PARSONS, 2009).

[122] Por mais que tenha ocorrido efetivamente uma redefinição da noção antiga de *aísthesis* já em Baumgartem, esta não representou uma completa mudança no sentido antigo de estética. A noção, até mesmo em Kant, permanece associada às ideias de intuição, sensibilidade e à experiência, muito embora estas noções assumam, tanto na filosofia de Baumgarten, quanto na de Kant sentidos peculiares (cf. LARTHOMAS, 2007, p. 51).

[123] É de fato comum se afirmar que a noção de estética é um legado do idealismo alemão do final do século XVIII. Em Hegel, por exemplo, considerado por muitos o último dos idealistas "alemães", a estética está completamente consolidada como uma disciplina filosófica devotada ao belo, especialmente o belo artístico. Para ele, uma noção marcadamente alemã. Estética é uma noção que ganha relevo somente no final do século XVIII. Para muitos, porém, entre eles Hegel, a noção moderna de estética foi primeiramente proposta por Baumgarten (1714-1762), e isso bem antes de Kant e do idealismo alemão, que na primeira metade do século (1739), e até 1750 publica a sua *Aesthetica*. Não obstante esse parecer, não há um completo consenso em relação a tal atribuição. Como explicita Kristeller: "Baumgarten is famous for having coined the term aesthetics, but opinions differ as to whether he must be considered the founder of that discipline or what place he occupies in its history and development. The original meaning of the term aesthetics as coined by Baumgarten, which has been well nigh forgotten by now, is the theory of sensuous knowledge, as a counterpart to logic as a theory of intellectual knowledge. The definitions Baumgarten gives of aesthetics show that he is concerned with the arts and with beauty as one of their main attributes, but he still uses the old term liberal arts, and he considers them as forms of knowledge. The question whether Baumgarten really gave a theory of all the fine arts, or merely a poetics and rhetoric with a new name, has been debated but can be answered easily. In his earlier work, in which he first coined the term aestetics, Baumgarten was exclusively concerned with poetics and rhetoric. In his later, unfinished work, to which he gave the title Aesthetica, Baumgartem states in his introdution that he intends to give a theory of all the arts, and actually makes occasional references to the visual arts and to music" (KRISTELLER, 1993). Não obstante tais questões, até onde sabemos, foi de fato Baumgarten quem primeiramente usou o termo estética no século XVIII, mas no sentido de uma "ciência das sensações", abrindo caminho para novas possibilidades de emprego dessa antiga palavra grega. Segundo Baumgarten, "a Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do *análogon* da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo". E segue no § 2: "o grau natural das faculdades cognoscitivas, desenvolvido apenas na prática e aquém da cultura disciplinar, por ser denominado de estética natural. Esta pode ser dividida, segundo a lógica natural, em inata - o belo talento inato - e em adquirida. Esta última, por sua vez, pode ser dividida em adquirida através do ensino e em adquirida através da prática" (BAUMGARTEN, 1993, p. 95). Não restam dúvidas, porém, de que a Estética se define no pensamento filosófico de Baumgarten como uma disciplina filosófica autônoma (HAMMERMEISTER, 2002, p. 13). Não obstante tal reconhecimento, é preciso questionar a natureza dessa disciplina, da *ciência das sensações* na obra

"fornece a contribuição mais relevante para uma visão da experiência estética como atividade autônoma" (ROSENFIELD, 2009, p. 8-9). Essa "plena autonomia da experiência estética" conforme admitida por Kant representa um dos marcos mais decisivos da mudança nos rumos quanto à definição e à avaliação das realizações artísticas, entre elas, a poesia.

É nessa sua terceira crítica – para alguns dos que têm estudado Kant, a culminância de seu projeto filosófico, o "empreendimento crítico" de seu idealismo transcendental (SCHAPER, 2009, p. 440; PHILONENKO, 2007, p. 71) –, que Kant apresenta de modo mais desenvolvido sua filosofia do belo, definindo o que compreende por *belo* (distinguindo o *belo natural* do *belo artístico*, bem como o *belo* do *sublime*), por *arte* (seja a *arte em geral*, seja a *arte bela*, ou *arte do belo*), por *gosto* e *juízo de gosto* e por *gênio*.

A recepção da terceira crítica desde logo após a sua edição *princeps*, e por toda a primeira metade do século XIX, é extremamente prolífica, tendo sido indispensável para a fundamentação da filosofia da arte de viés idealista que se desenvolve nesse período até desembocar nas formulações de Hegel e Schelling[124].

> A *Crítica da faculdade do juízo* é, sem qualquer dúvida, uma obra importante e as reflexões de Kant sobre a beleza, sobre a arte, sobre o mundo organizado tiveram repercussão nas tão numerosas produções do idealismo alemão. Hegel e Schelling, por exemplo, foram aí buscar muitos elementos para elaborar as suas teorias do sublime (PHILONENKO, 2007, p. 71).

A difusão das ideias kantianas desde os últimos anos do século XVIII por toda a Europa, inclusive na Península Ibérica e em Portugal, sempre acompanhada de muitas controvérsias, transcendeu em muito os limites do idealismo "alemão". De Goethe a Nietzsche, Kant foi, sem dúvidas, o mais importante filósofo a endossar, a revisar ou a combater. Direta ou indiretamente, as ideias de Kant foram largamente assimiladas por muitos autores do século XIX. Isso é especialmente verdade no que tange ao seu pensamento

---

de Baumgarten, para saber se ela equivaleria ao que hoje compreendemos por estética, haja vista que, conforme a definição de Baumgarten, a estética ainda está bastante ligada à perspectiva dita tradicional das artes liberais (HAMMERMEISTER, 2002, p. 7). Para uma discussão mais pormenorizada dos principais problemas relacionados ao que, para Baumgarten, teria sido verdadeiramente a estética, ver a tese de doutoramento de Tolle (2007).

[124] Muitos autores são caracterizados, inclusive, como filósofos pós-kantianos. Eles partem de muitas definições kantianas para formularem novas definições. É o que ocorre, por exemplo, com as noções kantianas de sistema, ideia, fenomenologia, lógica, natureza, como enfatiza Kervégan ao longo de sua exposição no livro sobre *Hegel e o Hegelianismo* (2008). Para Coello (2005, p. 19), "a tarefa idealista consistiu, desde o primeiro momento, em superar a divisão da filosofia, sobretudo em sua forma kantiana, e em atribuir à razão um papel superior ao que o próprio Kant lhe concedeu". Superação esta que, como parece evidente, não deixa de tomar os escritos de Kant como o ponto de partida. Contrapondo Kant a Hegel, observa Rosenfield (2009, p. 38): "Kant investiga tão somente a experiência da beleza, ao passo que Hegel trata da arte como um fenômeno histórico e como articulação lógica do espírito. A *Estética* de Hegel não é uma simples aplicação prática da teoria estética, é uma guinada delicada que muda totalmente o lugar atribuído ao juízo de gosto e à experiência estética por Kant".

estético. A compleição específica que cada filosofia da arte oitocentista assumiu passa por um posicionamento em relação às ideias kantianas sobre o belo, o gênio e o sublime.

É justamente apropriando-se e re-significando, entre outras coisas, a noção kantiana de "gênio", que, em fins do século XVIII, a atividade de vários grupos letrados a princípio comprometidos com os ideais da *Aufklärung* começou a delinear aquelas perspectivas filosóficas e artísticas que, nas primeiras décadas do século XIX, já seria nomeadas como "românticas". Embora, se oponham a muitos dos postulados de Kant, os primeiros românticos "alemães" não poderão ignorá-lo, no fim das contas sua nova perspectiva se afirma frente ao kantismo e, portanto, não pode simplesmente desconsiderá-lo (cf. KERVÉGAN, 2008, p. 111).

Como um dos diálogos filosóficos que a nova estética trava com os pensadores do século XVIII, está o que concerne a uma nova concepção de criação artística que pressupõe a genialidade, tal como a de Kant (DUARTE, 2011, p. 77-78). É fragrante que "a concepção romântica do gênio criativo deve muito" ao pensamento kantiano sobre a arte e o gênio, "assim como também toda uma tradição estética em que o artista, o gênio natural, assume o papel de originador de obras de arte, e as obras de arte vêm a ser vistas como os paradigmas dos objetos estéticos" (SCHAPER, 2009, p. 461).

Assim apresenta Kant a noção de gênio, noção que aqui nos interessa em sua correlação com a concepção kantiana de arte:

> *Gênio* é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: *Gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte (KANT, 1995, p. 153)[125].

[125] Lembrando que, para Kant, a *arte* se distingue da *natureza*, assim como da *ciência* e do *ofício* (KANT, 1995, p. 149-150). A arte do gênio é a arte que Kant denomina "arte bela", que, diferenciando-se das artes *mecânicas* e das artes *agradáveis*, se define como "um modo de representação que é por si própria conforme a fins e, embora sem fim, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade". A arte é bela "se seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto *modos de conhecimento*" (KANT, 1995, p. 151). Para ele, "belas artes necessariamente têm que ser consideradas como artes do *gênio*". Kant chega a essa conclusão, pois uma vez que, no seu parecer, "cada arte pressupõe regras, através de cuja fundamentação um produto, se ele deve chamar-se artístico, é pela primeira vez representado como possível", ao passo que "o conceito de arte bela [...] não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um *conceito* como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento um conceito da maneira como ele é possível". O que o leva a deduzir que "a própria arte bela não pode ter ideia da regra segundo a qual ela deva realizar o seu produto". Tendo em vista que, conforme a argumentação de Kant, "sem uma regra que o anteceda, um produto jamais pode chamar-se arte, assim a natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é, a arte bela é possível somente como produto do *gênio*" (KANT, 1995, p. 153).

Como lembra Nunes (2005, p. 60), "foi Kant quem preparou a excepcional autonomia da noção de gênio". Assim como as coisas belas da natureza se apresentam como sendo "livres produtos da Natureza", a beleza artística deve expressar-se como produto da espontaneidade[126], como resultado do gênio e não da aplicação de regras disponibilizadas pela tradição. O gênio é que dá origem ao belo artístico e às belas-letras entre elas que, nesse sentido, são "artes do gênio", na medida em que "o gênio é o talento dando regras à arte". Talento este que é "capaz de infundir a um artifício a aparência espontânea da Natureza". Enfim, no pensamento estético de Kant, a arte ultrapassa "a significação de um simples engenho" (NUNES, 2005, p. 60), o que significa dizer que "essa capacidade especial de criar belas obras de arte, obras da arte bela, não é uma capacidade ordinária presente universalmente em todos os homens, mas é alguma coisa como um dom da natureza somente para poucos" (SCHAPER, 2009, p. 465-466). O gênio é sempre original, defende Kant. Segundo ele, o gênio "é um talento para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra", em decorrência disso, no entender de Kant, a "*originalidade* tem de ser sua primeira propriedade" (KANT, 1995, p. 153). De fato, para Kant, "aquilo que foi escrito com gênio é muito mais digno de nossa atenção do que aquilo que foi imitado". Indo além ainda, diz: "por mais paradoxal e falsamente que um homem de gênio possa escrever, sempre se aprende algo com ele". E conclui: "É preciso refletir [*nachdenken*] sobre aquilo que foi escrito com gênio" (KANT *apud* SUZUKI, 1998, p. 37). Para homens como Kant, mas também para um Schlegel, é, por exemplo, na individualidade, "a individualidade insubstituível, o gênio original de cada um" onde reside "a mais clara autoconsciência que a filosofia pode encontrar" (SUZUKI, 1998, p. 112).

A segunda metade do século XVIII presenciaria, com os escritos de um Schiller e de um Goethe, o lançamento das bases definitivas para o surgimento de uma estética romântica que, genericamente, abarca um conjunto de correntes filosóficas e de seus desdobramentos em vários domínios artísticos da época (literatura, pintura, música etc.). Embora devamos reconhecer, com Auerbach (2007, p. 291), e outros (cf. PEYER, p. 19), que as raízes da estética moderna e das perspectivas românticas são bem anteriores a isso, é no curso das últimas décadas do século XVIII que se configura um estado de coisas propício para a emergência dos primeiros autores e pensadores propriamente românticos. As primeiras

[126] Ou nas palavras do próprio Nunes (2005, p. 60): "As obras artísticas são tanto mais belas quanto mais aparentam essa livre finalidade atribuível à Natureza, quanto mais assumem o aspecto de uma formação espontânea que se sobrepõe aos artifícios da arte".

gerações de românticos aparecem nos últimos anos do século XVIII em círculos letrados germânicos, ingleses e franceses. Schiller e Goethe, ao lado dos filósofos Fichte e Herder, muito embora não tenham sido propriamente os iniciadores do "romantismo" e nem mesmo tenham endossado as todas as ideias românticas, foram decisivos para que as primeiras perspectivas românticas se delineassem, sem falar de nomes como Coleridge, Wordswooth, Rosseau, Diderot e Chateabriand[127], e inúmeros outros autores que na França, na Inglaterra, na Suíça, como enfatiza Peyer (1995) ao longo de seu livro, contribuirão direta ou indiretamente para a ascensão dos romantismos europeus[128]. O *Sturm und Drang*[129], de que fizeram parte Schiller e Goethe, movimento que desde a década de 1760, nas províncias que, posteriormente, no final do século XIX, viriam a ser a unificadas no Império Alemão sob Guilherme da Prússia, punha em questão, entre outras coisas, o racionalismo da *Aufklärung*, o autoritarismo e o regramento da poesia, foi decisivo na emergência histórica do

[127] Atitudes similares aquela de Chateaubriand a que já nos referimos, de um quase que completo desdém, senão indisposição, em relação às primeiras polêmicas românticas, ou posturas contraditórias e/ou mal articuladas são comuns entre aqueles que são, segundo o mesmo Peyer, alcunhados de pré-românticos franceses (PEYER, 1995, p. 74). Isso, contudo, não inviabiliza que muitas de suas ideias viessem a ser largamente apropriadas pelos românticos franceses, e não somente eles, como haveremos de destacar adiante.

[128] Sem deixar de levar em consideração tantos outros autores germânicos não referidos, além dos movimentos de espiritualidade de origem protestante do século XVIII, como os pietistas "alemães", os irmãos morávios e os *holiners* preocupados em valorizar com a introspecção piedosa do crente frente à aridez do que eles entendiam como sendo um racionalismo teológico pós-reformado que, de certo modo, se aproximaria do secularismo iluminista (cf. PEYER, 1995, p. 39; VOLOBUEF, 1999, p. 29). É um período bastante conturbado e complexo, como explicita o mesmo Peyer, de questionamento e tédio em relação à vida e ao saber (PEYER, 1995, p. 23-24, p. 39-41). Importa lembrar ainda dos autores franceses, ingleses e alemães de prosa de ficção que, no século XVIII, popularizaram o gênero romance, tão valorizado e cultivado pelos românticos, sobretudo no século XIX (cf. WATT, 1990; SHOWALTER, 2003; MCKEON, 2003; SCHONEVELD, 2003). Watt, por exemplo, "a ênfase no individualismo e na originalidade" característica do romantismo "encontrou sua primeira expressão literária no romance" (WATT, 1990, p. 261).

[129] Conforme Volobuef (1999, p. 29): "um movimento de protesto realizado por jovens intelectuais que herdaram do Iluminismo a valorização da liberdade e autodeterminação do indivíduo, mas que nutriram forte descrédito em relação à possibilidade de realização desse ideal pela educação ou ensino. Eles protestavam contra a arbitrariedade do poder dos príncipes e contra os imperativos da Razão e virtude determinados pelo Iluminismo, preferindo cultivar as emoções e sentimentos – herdados do pietismo – e revesti-los de conotações antiautoritária. É a emancipação do indivíduo por meio do irracionalismo e do sentimento religioso". Para a autora, "subjetivismo extremo e intenso sentimentalismo constituem, assim, dois traços fundamentais do movimento". A eles, como segue dizendo, "juntam-se a propensão à melancolia e ao isolamento, a valorização da originalidade e a oposição a regras e convenções preestabelecidas pela poética classicista, o interesse pelas características nacionais e um anseio pelo retorno à Natureza" (VOLOBUEF, 1999, p. 29-30; cf. PEYER, 1995, p. 53-54).

"romantismo"[130], apesar de não representar propriamente uma espécie de "pré-romantismo" como alguns advogam[131].

No primeiro "romantismo", identificável, mormente, com o Grupo de Jena, o qual, sob a liderança dos irmãos Schlegel, na última década do século XVIII, discordariam da *Klassik* de Weimar[132], embora não se opondo de forma beligerante às ideias estéticas de Goethe e Schiller, essa atitude hostil em relação às instituições antigas já se mostra evidente. Por mais que seja possível identificar, por exemplo, a sobrevivência de certos aspectos da retórica nos romantismos e alhures no curso de todo o século XIX (cf. BIALOSTOSKY; NEEDHAM, 1995), o que percebemos em sua atitude básica é uma espécie de política de esquecimento em relação à antiga instituição retórica, em que os preceitos retórico-poéticas que remontam às autoridades gregas e romanas não somente são depreciadas e reduzidas a artificialismos e insinceridade retórica, como são também paulatinamente apagados da memória coletiva, ao

[130] Peyer questiona a exacerbação do protagonismo atribuído aos autores germânicos no surgimento do "romantismo". Segundo ele, "não é por efeito de um tolo nacionalismo qualquer que pomos em relevo a originalidade psicológica e a força dos estados de alma 'pré-românticos' e dos diversos livros que, às vezes de forma canhestra, as exprimiram na França de 1760-1775". Para Peyer (1995, p. 48), "por ter sido durante muito tempo contido e diferido", o romantismo "acabou por explodir com exasperação maior na França e atingiu a vida intelectual, e até política, mais profundamente do que em qualquer outro lugar "

[131] Com efeito, a noção de pré-romantismo, como o são, no nosso entender, todas as demais classificações dedutivas, é problemática – do que, por diferentes razões, não está livre a noção de romantismo. Como nos adverte Peyer é "uma denominação pouco feliz", e o é sob vários aspectos, entre eles pelo seu caráter teleológico. Como argumenta Peyer logo adiante, "para o noviço distraído, poderia levar a crer que um período de várias dezenas de anos só tem interesse como preparação para o que se seguiu e gozou de maior notoriedade" (PEYER, 1995, p. 19). Para Peyer, existe pelo menos mais uma razão que torna extremamente questionável rótulo. Segundo ele, "o termo 'pré-romantismo, tal como o de pré-classicismo, é infeliz ainda por outro motivo, porquanto parece indicar que existiu então um movimento com certa comunidade de vistas e unidade de direcção" (PEYER, 1995, p. 24). Não faltou à exposição de Peyer uma discussão sobre os usos de do termo "romantismo" – e uma breve alusão à polêmica sobre a noção de "classicismo", e dos demais "-ismos" comumente empregados por críticos e historiadores da literatura –, ao menos mencionar a arbitrariedade da noção de "classicismo" (não obstante o fato de ele optar por empregar o termo) e, de certo modo, sobretudo se pensamos no uso do termo no singular, que fazemos aqui com ressalvas, a própria noção de romantismo. Na verdade, Peyer dedica boa parte de seu terceiro capítulo a essa questão (PEYER, 1995, p. 68-82). É preciso que sempre tenhamos em conta a complexidade daquilo que veio a ser denominado de o Romantismo. Seria mais preciso falar em romantismos do que em Romantismo (GINSBURG, 2005, p. 14), lembrando-nos inclusive que alguns dos que hoje chamamos de românticos resistiram, ao menos em suas declarações, ao rótulo "romântico". Tenhamos em mente, por exemplo, os pontos de vista de um Garret e de um Herculano no que se refere às ideias de um Byron e sua resistência em serem tratados como românticos nesse sentido. É preciso que não nos esqueçamos das ambivalências e das contradições que caracterizaram os discursos daqueles que são rotulados de românticos. O "romantismo" possível e construtivo, útil ao projeto civilizacional de Garret e Herculano, não poderia dar abrigo a um "romantismo" de individualismo, irracionalismo e subjetivismo extremos que conduzem a uma autodeterminação destrutiva (FRANÇA, 1999, p. 104-105). Portanto, a segunda razão que, para Peyer (1995, p. 24), faz do rótulo "pré-romantismo" uma opção infeliz, acomete também a alcunha "romantismo", quando empregada no singular e com uma maiúscula. Para uma crítica mais incisiva à noção de "clássico", vale a pena compulsar os trabalhos de Kossovitch (2006).

[132] Como pontua D'Angelo, é preciso cuidado ao abordar a relação entre o primeiro romantismo germânico e a *Klassik*, devido à própria natureza desta última, a qual não pode ser confundida com o classicismo francês e italiano, para que não assumamos precipitadamente a tese de que haveria uma continuidade natural entre o classicismo de Weimar e as ideias românticas, tampouco o outro extremo, e sustentar uma oposição virulenta do primeiro romantismo germânico para com o pensamento estético de Goethe e Schiller (D'ÂNAGELO, 1998, p. 27-28).

ponto de um quase que completo do caráter retórico das práticas letradas dos séculos anteriores nas apropriações que delas fizeram os românticos[133]. Por outro lado, a atitude romântica, orientada por uma estética idealista pós-kantiana – na verdade, estéticas – apresentar-se-ia com o tempo como um levante não menos feroz contra a confiança absoluta na razão, o apanágio humano e alegado veículo do progresso conforme sustentara a *Aufklärung*.

No início do século XIX, a noção kantiana de gênio assumida pelos idealistas "alemães" e pelos primeiros românticos, ganhará novas formulações filosóficas que, embora a redefinam em alguns aspectos importantes, não deixará de lhe conferir papel de destaque no domínio da estética, agora cada vez mais claramente identificada, em relação ao que se dá na investigação de Baumgarten, nos limites idealismo transcendental de Kant e do primeiro idealismo, com uma filosofia da arte, consolidada por Hegel e Schelling[134]. Na filosofia da representação de Schopenhauer, em cuja estética como sabemos ocupa lugar de centralidade e em cuja base se resume a uma reciclagem do idealismo transcendental kantiano, sobretudo no aproveitamento que se faz das noções de "coisa-em-si" e de "fenômeno", a noção de gênio integra de modo decisivo a hierarquia antropológica do filósofo germânico[135]. O gênio, no pessimismo de Schopenhauer, é o tipo de homem que, por meio de sua arte, contribui para a contemplação da beleza que minora por meio de um vislumbre de eternidade o desastre da existência que, completamente destituída de sentido, apresenta-se como um ciclo de repetição em que dor, prazer e tédio se sucedem. O homem de gênio, à diferença do homem comum, é capaz de não somente contemplar, mas produzir a arte que permite a contemplação e, consequentemente, a consolação e a redenção temporária da alma angustiada frente aos horrores da existência aprisionada pela inexorabilidade da vontade, no caso, a arte. O homem comum é pragmático. Sua visão é utilitária, sua existência é automatizada e, por isso, banal, ao passo que o gênio contempla a beleza e, por meio dela, a eternidade, no que encontra um lenitivo que, até certo ponto[136], o libera da vida presa à roda da dor, do prazer e do tédio que

[133] O modo com que o Romantismo tratou a retórica e a poética denuncia o desconhecimento, por parte de muitos letrados do final do século XVIII e início do XIX, quanto a suas naturezas, ou, no mínimo, que o contato que muitos românticos tiveram com a retórica e a poética se deu por meio de uma versão bastante modificada dessas duas artes antigas (HANSEN, 2013).

[134] A introdução dos *Cursos de Estética* principia por uma "delimitação da Estética" e por uma defesa da "Filosofia da Arte".

[135] Schopenhauer estabelece sua hierarquia dos tipos de homem, por exemplo, por uma diferenciação entre o homem de gênio e o homem comum. Para Schopenhauer (2005, p. 256), "O homem comum, esse produto de fábrica da natureza, que ela produz aos milhares todos os dias, é, como dito, completamente incapaz de deter-se numa consideração plenamente desinteressada, a qual constitui a contemplação propriamente dita".

[136] Para Schopenhauer, somente o asceta, o santo, é capaz, pela completa negação da vida, da vontade de vida, se libertar plenamente da circularidade da existência e, assim, transcender sua nulidade.

esmaga os demais homens[137]. Assim, até mesmo em sua apreciação das coisas, o homem comum é imediatista; sua consideração do belo, seja o belo natural, seja o belo artístico, e a satisfação que dela advém são, por conseguinte, superficiais.

> O homem genial, ao contrário, cuja faculdade de conhecimento, pelo seu excedente, furta-se por instantes ao serviço vontade, detém-se na consideração da vida mesma e em cada coisa à sua frente esforça-se por apreender a sua Ideia, não as suas relações com as outras coisas (SCHOPENHAUER, 2005, p. 257).

O gênio é, pois, um homem diferenciado, um homem que excede em capacidade e, consequentemente, em percepção (*aísthesis*) enquanto apreensão da Ideia, não é completamente conduzido de modo coativo pela vontade; ele, por vezes, se autonomiza desta como uma espécie de sujeito mais consciente, mais lúcido que os demais homens. Está fora de questão o impacto que a filosofia de Schopenhauer teve sobre o romantismo oitocentista, e não somente sobre ele no século XIX, o que inclui necessariamente a sua antropologia[138].

Sabemos do grande impacto que as ideias de Kant e Schopenhauer, afora as suas diferentes apropriações, no caso de Kant, a partir de fins do século XVIII, sendo, como temos visto, o próprio pensamento de Schopenhauer um desdobramento do kantismo, foram decisivas para a elaboração da concepção oitocentista, idealista e romântica, de gênio. Mesmo um Hegel, que, nas fileiras do idealismo "alemão", em muitos pontos, se afasta de Kant,

---

[137] Conforme Schopenhauer (2005, p. 256), "o homem comum não permanece por muito tempo na simples intuição, por conseguinte não prende seu olhar por muito tempo ao objeto mas, em tudo que se oferece a ele, procura rapidamente o conceito sob o qual possa subsumi-lo – como o preguiçoso busca uma cadeira – e depois nada mais o interessa. Eis por que ele tão rapidamente se satisfaz com tudo, com obras de arte, com belos objetos naturais e com a consideração propriamente significativa, em toda parte, da vida em suas cenas. Ele não se detém. Procura tão-somente o seu caminho da vida, ou ao menos aquilo que poderia se tornar o seu caminho, portanto notícias topográficas no sentido mais amplo do termo. Com a consideração da vida mesma, enquanto tal, não perde tempo".

[138] Nietzsche, um que, conquanto tenha sido a princípio um discípulo do pessimismo schopenhaueriano, se distancia deste, ao optar por uma filosofia afirmativa da existência como amalgama de dor e prazer, ligará o niilismo de Schopenhauer a uma atitude romântica que, como sabemos, transcende, no pensamento de Nietzsche, a noção de escola estética para assumir a feição de um princípio criativo que, se opondo ao clássico – mais propriamente ao dionisíaco – é por ele combatido por conta de sua atitude de negação da vida, mas que, contudo, não deixa de remeter ao romantismo dos séculos XVIII e XIX, ao romantismo de um Wagner, por exemplo, e àquele duramente combatido por Goethe. Quanto ao gênio, Nietzsche também discordará de Schopenhauer, como assinala Weber em seu estudo sobre a noção de *Bildung*, educação e experimentação na filosofia de Nietzsche, enquanto Schopenhauer "é um defensor da ideia de que o gênio se impõe, apesar de tudo", Nietzsche "embora não negue, privilegia a relação do gênio com o seu tempo com o intuito de mostrar a contradição que se estabelece entre a recusa do gênio pelos seus contemporâneos e a apropriação da obra do gênio como questão nacional pela posteridade". Em outras palavras, ainda segundo Weber, "Nietzsche também acredita que o gênio se impõe; porém, pretende mostrar que a genialidade não é algo que se impõe sempre, apesar de tudo, afinal, muitos se perdem pelo caminho" (WEBER, 2011, p. 141; cf. RAJOBAC, 2015; FINK, 2003, p. 27-33). Para mais estudos sobre a noção de *Bildung* em Nietzsche, ver a coletânea *Nietzsche, Culture and Education* (HART, 2009).

operando uma crítica incisiva a sua perspectiva filosófica (SEDGWICK, 2012), e recebeu duras críticas de Schopenhauer, para quem havia razões mais do que suficiente para Hegel fosse tratado como um charlatão, a começar por seus compromissos institucionais, no que foi seguido posteriormente, inaugurando um conjunto de lugares comuns entre aqueles que seguiram criticando Hegel (DESMOND, 1989). A despeito de tudo isso, Hegel não deixou de contribuir para a formulação de certa concepção moderna de gênio que, em vários sentidos, se opõe ao que muitos românticos, sobretudo alguns das primeiras gerações de românticos "alemães", ingleses e franceses, compreenderam por gênio.

Já em Hegel, outro que, nas fileiras do idealismo "alemão" propriamente dito, repropõe, e como Schopenhauer em alguma medida se afasta do idealismo transcendental do modo como foi proposto por Kant e de seu tratamento da beleza[139], uma estética fundamentada entre outras coisas na noção de gênio, esta, apesar de ser considerada de modo um tanto diferente daquele que fora comum a vários românticos, sobretudo os do final do século XVIII, não perde a importância na sua definição de arte como beleza, como belo produzido pelo espírito. Ao definir a "obra de arte como produto da atividade humana", Hegel não prescinde das noções de talento e de gênio para explicar a origem das produções artísticas[140]. Ao tratar das variadas opiniões anteriores sobre a feitura de uma obra de arte, as

[139] Sabemos que, ao contrário de Kant, Hegel, ao menos nos limites de uma filosofia da arte, interessada nos produtos artísticos do espírito, afirma a superioridade da beleza artística em relação ao belo natural. Ele delimita o objeto de sua "ciência" do belo ao belo artístico, excluindo "de imediato o *belo natural*" de seu horizonte de investigação. Hegel justifica sua opção por excluir o belo natural de sua estética recorrendo ao seguinte argumento: "É certo que na vida cotidiana estamos acostumados a falar de *belas* cores, de um *belo* céu, e um *belo* rio, como também de *belas* flores, de *belos* animais e, ainda mais, de *belos* seres humanos, embora não queiramos aqui entrar na discussão acerca da possibilidade de se poder atribuir a tais objetos a qualidade da beleza e de colocar o belo natural ao lado do belo artístico. Mas pode-se desde já afirmar que o belo artístico está *acima* da natureza. Pois a beleza artística é a beleza *nascida e renascida do espírito* e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza. Sob o *aspecto formal*, mesmo uma má ideia, que porventura passe pela cabeça dos homens, é *superior* a qualquer produto natural, pois em tais ideias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade" (HEGEL, 2001, p. 28). Hegel entende que "o espírito e sua beleza artística estão *acima* do belo natural". Mas ele vai além, pois questiona a própria contraposição entre belo natural e belo artístico presente em sua formulação: "Entretanto, com isso quase nada foi de fato estabelecido, pois 'acima' é uma expressão totalmente indeterminada, que ainda designa a beleza natural e a beleza artística como se estivessem uma ao lado da outra no espaço da representação; ela apenas estabelece uma diferença quantitativa e, por isso, exterior" Para Hegel, no entanto, a distinção deve ir mais longe: "A *superioridade* do espírito e de sua beleza artística perante a natureza, porém, não é apenas algo relativo, pois somente o espírito é o *verdadeiro*, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerada. Neste sentido, o belo natural aparece somente como um reflexo do belo pertencente ao espírito, como um modo incompleto e imperfeito, um modo que, segundo a sua *substância*, está contido no próprio espírito" (HEGEL, 2001, p. 28).

[140] Para Hegel, numa investigação sobre a arte como "produto da atividade humana" é preciso, de início, por em questão "a consideração produção *consciente* de algo exterior, poder ser objeto de *saber* e de *prescrição*, e ser aprendida e seguida por outros. Pois o que um homem faz, o outro também é aparentemente capaz de fazer ou imitar, desde que começa a espécie de procedimento, de modo que, possuindo-se uma familiaridade universal com as regras de produção artística, seria apenas questão do bel-prazer universal executar o mesmo e produzir obras de arte. Neste sentido, nasceram as teorias acima discutidas que fornecem regras e preceitos voltados para

quais, no entender do filósofo, não podem ser obliteradas em uma reflexão acerca da obra de arte, Hegel busca seguir por uma via media em que, como veremos, o talento e o gênio tem significativa importância. Entretanto, Hegel busca esclarecer os limites claros da participação do talento e do gênio na produção de uma obra de arte. Como desconsidera a viabilidade de uma produção verdadeiramente artística, como verdadeiro produto do espírito, como resultado da aplicação de regras universais e exteriormente estabelecidas em relação o espírito, a filosofia da arte de Hegel demanda uma via distinta para explicar a produção do belo artístico, uma via que dê conta do envolvimento do espírito na criação de obra de arte. Assim, entram em cena, o talento e o gênio como justificativa para a particularidade e a novidade das produções artísticas. Hegel então se volta de modo crítico ao pensamento estético germânico do final do século XVIII, ajuizando o posicionamento que num primeiro momento se opõe a uma perspectiva normativa relativamente à atividade artística.

Em reação à atitude normativa pela qual, até o século XVIII, tomando-se como parâmetro a autoridade dos antigos, gregos e romanos[141], os "clássicos", conforme passaram a ser designados, se pretendia prescrever regras tidas como universais para orientar a produção artística, muitos terminaram por assumir uma posição que supervalorizava o talento natural e o gênio[142]. Embora, até certo ponto, dê razão àqueles que viram no talento natural e no gênio

---

uma execução prática" (HEGEL, 2001, p. 48). Para Hegel (2001, p. 48), porém, "o que pode ser executado por meio de tais indicações só pode ser algo formalmente regrado e mecânico". No entender de Hegel, "somente o que é mecânico tem esse caráter tão exterior, de modo que para acolhê-lo na representação e executá-lo são necessárias apenas uma atividade volitiva totalmente vazia e uma habilidade, a qual não precisa conter em si mesma nada de concreto, nada que seja prescrito por regras universais. Tal situação pode ser constatada de modo mais vivo quando tais prescrições não se limitam ao que é puramente exterior e mecânico, mas se estendem pela atividade espiritual e artística plena de conteúdo".

[141] Hegel dá destaque, por exemplo, às doutrinas de Aristóteles, Horácio e Longino: "Por exemplo, da *Poética* aristotélica, cuja teoria da tragédia ainda hoje tem interesse. Ainda entre os antigos é a *Ars Poetica* de Horácio e o escrito de Longino sobre o sublime que podem nos dar uma concepção geral do modo de como tal teorizar era tratado. As determinações universais que eram abstraídas tinham de valer especialmente como preceitos e regras, segundo os quais se deveria produzir obras de arte principalmente em épocas de deterioração da poesia e da arte. Contudo, tais médicos da arte prescreviam para a cura da arte receitas ainda menos seguras do que os médicos para o restabelecimento da saúde" (HEGEL, 2001, p. 39). Como segue dizendo Hegel, "sobre estas teorias pretendo lembrar apenas que suas observações foram abstraídas de um círculo muito restrito de obras de arte, embora contenham *amiúde* muitas coisas instrutivas. Estas obras de arte eram exatamente as que se considerava as autenticamente belas, mesmo que sempre constituíssem uma pequena parcela da esfera artística. Vistas por outro lado, boa parte de tais determinações são reflexões muito triviais que em sua *generalidade* não levam a nenhuma verificação do *particular*, embora seja disso que principalmente se trate. A epístola de Horácio anteriormente mencionada, está cheia delas e é por isso um livro que atende a todo mundo, embora por isso mesmo contenha muitos enunciados insignificantes [...], bem como doutrinas proverbiais" (HEGEL, 2001, p. 39).

[142] Como pontua Hegel (2001, p. 49): "Por tudo isso, a tendência indicada foi totalmente abandonada, embora se tenha novamente incorrido no pólo oposto. E isso porque a obra de arte, na verdade, não foi mais vista como produto de uma atividade *universal humana*, e sim como uma obra de um espírito *dotado de modo peculiar* que, entretanto, dá livre curso *apenas* à sua particularidade e a uma energia natural específica". Nesse sentido, como segue, Hegel em sua exposição "na sua produção instintiva" esse "espírito" com dom o que lhe é próprio "deve ser totalmente isento de seguir normas válidas universalmente bem como da ingerência da reflexão consciente, da qual ele deve inclusive ser preservado, uma vez que suas produções serão inevitavelmente tornadas impuras e

uma justificativa para a existência da verdadeira arte, Hegel considera essa opinião, assim como a que defende a preceituação do fazer artístico como equivocada, o exato oposto desta última. Hegel então se atém à denúncia do que ele entende ser "o lado falso desta opinião, a qual considera não só supérfluo, mas também prejudicial para a produção artística toda consciência sobre sua própria atividade" (HEGEL, 2001, p. 49)[143]. É com ironia, Hegel passa a descrever mais detidamente a posição que detrata:

> Segundo este ponto de vista, a produção do talento e do gênio aparece somente como um *estado* em geral e, de modo mais preciso, como estado do *entusiasmo*. Considera-se que o gênio é neste estado em parte inflamado por um objeto, em parte pode colocar-se neste estado voluntariamente, sem esquecer o bom serviço da garrafa de champanhe (HEGEL, 2001, p. 49).

Para Hegel (2001, p. 49), até os seus dias, imperava, por lado, uma confusões "sobre o conceito de entusiasmo e de gênio", bem como "acerca do que o entusiasmo por si mesmo é capaz de gerar". Diante dessas muitas confusões, sobre as quais Hegel prefere não tratar com minúcia, ele estabelece o seu próprio entendimento sobre o lugar do talento e do gênio da criação artística:

> Embora o talento e o *genius* do artista tenham também em si mesmos um momento natural, eles necessitam essencialmente da formação pelo pensamento, da reflexão no modo de sua produção, bem como do exercício e habilidade no produzir. Pois está claro que um aspecto central desta produção é um trabalho exterior, na medida em que a obra de arte tem um lado puramente técnico, que se estende até o artesanal, especialmente na arquitetura e na escultura, menos na pintura e na música e menos ainda na poesia. A habilidade neste caso, não requer entusiasmo, mas somente reflexão, trabalho árduo e exercício. Esta habilidade é necessária ao artista para que possa dominar o material externo e não ser obstado por sua aspereza (HEGEL, 2001, p. 49-50).

---

deterioradas por uma tal consciência" (HEGEL, 2001, p. 49). Considerando-se a questão sob este prisma, conforme explicita Hegel (2001, p. 49), "definiu-se a obra de arte como produto do *talento* e do *gênio* e, principalmente, ressaltou-se o lado natural que o talento e o gênio trazem consigo. Em parte com razão. Pois o talento é uma aptidão específica, gênio uma aptidão universal, sendo que o homem não tem poder de atribuí-lo a si *somente* por meio de sua própria atividade autoconsciente". Sumariando a questão, ajuíza Hegel (2001, p. 39): "Tais preceitos estão corretos em sua universalidade, mas carecem das determinações concretas que importam no agir".

[143] Conforme Hegel (2001, p. 49): "Tal opinião surgiu na Alemanha na época do assim chamado período do gênio, período que foi instituído pelas primeiras produções poéticas de Goethe e, então pela de Schiller. Em suas primeiras obras estes poetas partiram do zero ao pôr de lado todas as regras que na época eram fabricadas e ao agir intencionalmente contra elas, no que também ultrapassaram amplamente outras".

Para Hegel, portanto, que como dissemos busca uma posição equilibra entre dois extremos por ele repudiados, talento, gênio, estudo e exercício se complementam. O artista não pode menosprezar o peso da *Bildung* e de uma certa *recta ratio formandi* na sua atividade criativa, o que deve ser também considerado por aqueles que pretendem definir a arte. Por outro lado, o talento e o gênio não podem ser descartados em prol de uma crença na possibilidade de se estabelecer preceitos universais que depreendidos a partir de obras artísticas particulares, em tese, seriam úteis para regular a produção de novas obras de arte, também elas particulares. Na condição de produções originais do espírito enquanto particularização (*síntese*) histórica do absoluto, da Ideia (*tese*) na sua relação dialética com a Natureza (*antítese*), as obras de arte, as obras não deveriam ser reduzidas ao resultado de uma aplicação de preceitos de validade supostamente universais. Além de ilusória, essa via, assim como aquela que supervaloriza o talento e a genialidade, representa uma atitude de negação da liberdade de criação do espírito nas condições históricas específicas de suas manifestações particulares que originam suas novas belezas, também estas contingentes e, portanto, irredutíveis umas em relação às outras e em relação às produções de outros espíritos. Tal posição em relação ao talento e ao gênio não é em nada absurda para alguém que pressupõe ser arte um domínio de razão, que se vincula, por lada à "razão teórica" e, por outro, à "razão prática".

A noção de "gênio", por mais que tenha sido recebida de forma polêmica, desde suas primeiras formulações filosóficas do século XVIII (DUARTE, 2011, p. 70-84), acabou sendo um dos pilares das propostas artísticas do Romantismo, o que, como veremos a certa altura desse trabalho, leva a desdobramentos no século XX. Na verdade, por mais que tenha sido posta em xeque em fins do século XIX. O gênio, para os românticos, assim como o é para Kant e para outros idealistas "alemães", como Fichte e Schelling, apresenta-se em termos de sujeito e, portanto, como um "Eu" em que se opõem a natureza e a consciência (espírito), ou seja, a "pura necessidade inconsciente" e a "pura liberdade"[144]. Não representa, portanto, nenhum exagero afirmar que "a medida do individualismo egocêntrico e organicista da visão romântica pode ser aquilatada pela ideia de gênio" (NUNES, 2005, p. 60), aquele mesmo

[144] Conforme Coello (2005, p. 29): "o sujeito, assim entendido, já não é a *res cogitans*, frente à *res extensa*, frente ao objeto, mas o sujeito no qual concorrem, às vezes violentamente, a consciência e a natureza. E esse sujeito, que é absoluto, é aquele de quem se pode saber através da arte. Esse sujeito é quem Schelling, além de Descartes, Fichte e Kant, chamou simplesmente "Eu", um Eu que não é a mera consciência, porque integra os dois opostos; um Eu que não deixa de ser o combate entre duas forças antagônicas, a da pura necessidade inconsciente (a natureza) e a da pura liberdade (a consciência ou o espírito)".

gênio que, na filosofia de Kant, é um produto da natureza[145], mas que, também, se impõe como uma instância de autonomia do espírito (*Geist*). Sob a égide das noções de "estética" e de "gênio", a poesia passará a ser concebida como a expressão da individualidade subjetiva do poeta, do seu gênio criador, que exterioriza a interioridade de sua subjetividade profunda e complexa, que, por vezes, tende ao irracional e ao inconsciente; desse "Eu" que se manifesta, inclusive mediante a contradição, pela genialidade artística do poeta. Ou como o expressou Wordsworth no prefácio à edição de 1802 do *Lyrical Ballads*: "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings"[146]. Como se pode notar, a exteriorização dos sentimentos via poesia aqui em pauta está evidentemente na contramão dos ideais racionalistas da *Aufklärung* e mais distante ainda daquelas antigas doutrinas sobre a poesia, fundamentadas em Aristóteles e Horácio.

Antes de ser vista como artifício, a poesia é exaltada como esse "transbordamento espontâneo de sentimentos" de que fala Wordsworth[147]. Não que a arte seja completamente desprovida de regras, e, consequentemente, de proporção, de medida, de precisão e de efeito. A arte continua tendo uma origem e permanece firmada em uma *recta ratio formandi*[148]; essa origem, contudo, não é a tradição, o costume, tampouco se fundamenta na *auctoritas* antiga. A perícia do artista que a exercita pelo costume, como o resultado do labor de um artífice politécnico (HANSEN, 2005, p. 160), não pode explicar mais a produção de um poema, ou de qualquer obra artística, agora compreendida como "criação" de um gênio que é sempre original em seu ato criador. A poesia não é mais o produto de uma racionalidade objetiva, a que se chega pelo arbítrio racionalmente ordenado do poeta, que, pela produtividade da *poiesis*, mobiliza as técnicas tradicionalmente passadas adiante por doutrina ou por costume; a

---

[145] Como explicita Nunes, "não somente a genialidade exerce uma função reguladora; como talento, ela é um dom natural, e, como dom natural, é uma capacidade específica que pertence à natureza" (NUNES, 2005, p. 60).

[146] Eis o contexto em que Wordsworth faz tal declaração: "I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this mood successful composition generally begins, and in a mood similar to this it is carried on; but the emotion, of whatever kind, and in whatever degree, from various causes, is qualified by various pleasures, so that in describing any passions whatsoever, which are voluntarily described, the mind will, upon the whole, be in a state of enjoyment" (WORDSWORTH; COLERIDGE, 1800, p. xxxiii-xxxiv).

[147] Para entender melhor o que Wordworth compreende como "*spontaneous overflow*" vale a pena ler *Rituals of Spontaneity: Sentiment And Secularism from Free Prayer to Wordsworth*, de Lori Branch, (BRANCH, 2006) e ensaio "Wodsworth's craft", de Susan J. Wolfson (WOLFSON, 2003).

[148] Segundo Nunes, embora sendo produtos da genialidade e, portanto, da natureza e aparentando a espontaneidade que caracteriza a beleza natural, "as artes do belo participam, como qualquer técnica ou espécie de artifício, de uma *recta ratio formandi*". Não obstante esse caráter artificioso das artes, como segue dizendo Nunes, "o aspecto espontaneísta que as aproxima do plano da natureza, mostra-nos que, modelos singulares, as obras artísticas não se produzem mediante a aplicação de regras gerais (do mesmo modo que o belo agrada sem conceito)" (NUNES, 2005, p. 60).

poiesis, sem deixar de ser produção, passa a ser a produção do espírito, e da natureza que dota o gênio de sua genialidade.

Logo no início de *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, obra publicada pela primeira vez em 1774[149], Herder (1744-1803) afirma:

> Jndeß auch von dieſem heroiſchen Anfänger der Bildung Menſchlichen Geſchlechts weggeſehen: nach den bloßen Trümmern der weltlichen Geſchichte und nach dem flüchtigſten Raiſonnement über dieſelbe à la Voltaire — welche Zuſtände können erdachtwerden, erſte Neigungen des Menſchlichen Herzens hervorzulocken, zu bilden, und veſtzubilden, als die wir ſchon in den Traditionen unſrer älteſten Geſchichte würklich angewandt finden? (HERDER, 1891, p. 480, 1774, p. 8)[150].

Formação (*Bildung*), História (*Geſchichte*), ao lado, de Humanidade (*Menschheit*), ou como traduz Justo, "gênero humano" (HERDER, 1995, p. 10), as três palavras básicas do título dado a seu escrito, são as noções fundamentais na filosofia proposta por Herder nesse pequeno livro. A *Bildung menſchlichen* ou *Bildung der Menschheit*, como no título, de cujos "inícios heroicos" (*heroiſchen Anfänger*) trata Herder nessas primeiras linhas de sua *Auch eine Philosophie der Geschichte*, é o que mais interessa ao filósofo e poeta prussiano, ela está no seu horizonte justamente porque foi uma de suas principais ambições, como o foi para muitos filósofos do século XVIII, entre eles Kant, Lessing, Mendelssohn e Schiller, estabelecer o que seria no fim das contas o tão almejado esclarecimento e qual o caminho a percorrer para alcançá-lo[151]. O, a principio estranho, *Auch* do seu indicia justamente isso.

A *Bildung* era a grande preocupação no século XVIII, mas, claramente levada adiante por muitos românticos, a "noção" de formação será uma ambição também nutrida ao longo do século XIX e, bem além dele; lembremo-nos do título da mais importante obra de Antonio

---

[149] Nas primeiras edições não constam na portada nem o nome do autor, tampouco por quem e onde foi impresso. Algumas bibliotecas nos fornecem tais dados relacionados às edições, conforme indicadas nas referências. Quanto a essa questão, ao frontispício da obra e para detalhes sobre o trabalho filológico relativo a esse texto e a suas principais edições, ver: cf. JUSTO, 1995, p. 127-130. Aqui, trabalhamos em cotejo com a primeira edição de 1774, que está no quito volume de *Herders sämmtliche Werke* (SUPHAN, 1891) e a tradução portuguesa de Justo (1995). O texto da citação em alemão reúne elementos das duas edições indicadas, porém, no geral, segue mais de perto a edição de Suphan.

[150] Na tradução de Justo: "Mas, mesmo desviando o nosso olhar desses inícios heroicos da formação do gênero humano, perguntar-se-á – observando as meras ruínas da história do mundo e fazendo sobre elas um rapidíssimo raciocínio *à la Voltaire* – que outros estados poderíamos nós imaginar propícios ao desencadeamento, à formação e à sedimentação das primeiras inclinações do coração humano, que não fossem aqueles que de facto encontramos já postos em jogo nas tradições da nossa mais antiga história" (HERDER, 1995, p. 10).

[151] Nesse, como em outros de seus escritos, as *Briefe zu Beförderung der Humanität* (*Cartas para a Promoção da Humanidade*), por exemplo, Herder, como Kant – na verdade dez anos antes deste – e tantos outros, teria se esforçado responder entre outras à pergunta: *Was ist Aufklärung*? (cf. STOLLBERG-RILLINGER, 2010, p. 109-111; KANT et all., 2011, p. 71-80)

Candido. É importante, em Herder, a ligação entre as noções de "tradição" e de "povo". Na verdade, Herder articula as noções de "cultura", "língua" e "tradição" de modo a representarem os elementos fundamentais de um povo (*Volk*) ou nação em formação no curso da história[152]. Nesse sentido, sua concepção de tradição só poderia vincular-se a um ponto de vista em que a história é progressiva e o é justamente por ser providencial. A liberdade dos povos, conforme defendida por Herder, faz frente ao universalismo, ao imperativo da razão e à ideia de Estado iluminista. Estamos diante a ideia de "alma coletiva" quando nos esforçamos para compreender o que Herder entende por "povo", uma alma que se manifesta em uma unidade cultural[153].

Se a Revolução de 1789 e a Revolução Industrial marcaram a ruína das instituições políticas e das estruturas econômicas e sociais do Antigo Regime, os vários marcos da gênese histórica dos romantismos germânicos, franceses e ingleses, no século XVIII, entre eles, o surgimento dos discursos sobre a estética, a genialidade, a formação como educação estética e a autonomia artística, destruíram as bases que serviam de sustentação à legitimidade da *consuetudo* retórico-poética tal como ela se sustentara até então. A *traditio*, a transmissão das tópicas e da *arqué* específica de um gênero, seja por meio do costume de se fazer poesia, seja por meio de tradições doutrinárias, não é mais a origem das regras de composição dos enunciados poéticos, no estado de coisas que agora se impõe, compreendidos a partir de então por meio do transistórico conceito de "literatura", que para muitos homens do XIX, orientados por pressupostos do idealismo germânico, diz respeito à totalidade das manifestações do *Geist*

[152] Quanto a essa relação entre *Tradition*, *Kultur* e *Volk* na filosofia de Herder, diz Köpke (*apud* SIKKA, 2011, p. 127): "Herder sees someting like *Volk* as determined by a common way of thinking, thus by tradition and culture, and above all, by language, but the biological aspect of 'common descent' does not concern him much. He does not use the metaphor of 'blood' in connection with *Volk* or nation, and he finds the concept of "race", which Kant employed, vague and unmanageable". Em seu comentário à passage de Köpke, Sukki põe a "expressed views" de Herder "on the category of race, and his stress on language, environment, and tradition as the central determinants of cultural identity". Inclusive, assim, o leram os nazistas, como ela chama a atenção. Desse modo, a noção de tradição que encontramos em Herder está, por um lado, vinculada à ideia de formação e, por outro, à ideia de nação, não propriamente como duas relações completamente separadas, na verdade, complementares. Segundo Burke (2011, p. 35-36): "quando o termo *Kultur* entrou em uso geral na Alemanha, na década de 1780, é possível que, como o termo *Geist*, este assinalasse uma consciência mais aguda das relações entre as mudanças na língua, na lei, na religião, nas artes e ciências, em escritores como Johann Gottfried Herder e outros (como Adelung e Eichhorn) que o empregaram". Tal consciência não teria sido, no entanto, "algo completamente novo" em Herder. Ainda segundo Burke (2011, p. 31), "alguns homens de letras se dedicaram ao estudo da história do que J. C. Adelung e J. G. Herder, os dois escrevendo em fins do século XVIII, parecem ter sido os primeiros a chamar de 'cultura popular' (*Kultur des Volkes*)".

[153] Segundo Burke (2011, p. 35): "A opinião de que uma cultura forma um todo, uma opinião implícita em demonstrações como essas, foi aos poucos sendo formulada com clareza cada vez maior", cujos primeiros rastros, segundo ele, remeteriam pelo menos a meados do século XVI. Como segue dizendo, "Pode-se documentar a disseminação dessa ideia a partir do uso cada vez mais comum de termos como 'gênio', 'humor' ou 'espírito' de um período ou de um povo", o que remete, evidentemente, às noções de *Volksgeit* e *Zeitgeist*, em um Herder, um Hegel, assim como em um Burckhardt, um Huizinga, um Hazard, um Toynbee e um Spengler, para ficar em apenas alguns exemplos (BURKE, 2011, p. 36, 237).

no âmbito literário, no máximo, representam produtos da inexorável marcha do *Volksgeist*, um de suas inúmeras particularizações na história dos diferentes povos.

A presença do *Gênio* e o postulado de um *juízo de gosto* que se relacionam à sensibilidade de um *Eu* que, por sua vez, se apresenta como uma consciência subjetiva e profunda – subjetividade de uma profundidade psicológica –, que ajuíza a partir de padrões não normativos, condenam as *tekhnai* poética e retórica, e esta última principalmente, como velhos costumes a serem superados nesses novos e fascinantes tempos de revoluções, a um esquecimento, e reduziria o procedimento da emulação a uma atividade tida como estéril, escolástica e, portanto, condenável. Com efeito, em tempos em que os principais distintivos do valor artístico passam a ser a liberdade individual, a espontaneidade, a criatividade, a expressividade e a originalidade, aquela que é a principal marca do gênio-criador, conforme os postulados kantianos, as antigas instituições retórico-poéticas não poderiam naturalmente se manter relevantes para o labor poético. A arte é boa arte somente na medida em que é arte emancipada de regras previamente dadas. O apriorismo do preceito convencionalmente estabelecido, cuja variação engenhosa é, inclusive, esperada, é substituído pelo apriorismo do gênio inato e de arbítrio autônomo. O arbítrio do poeta, portanto, não é regulado senão pela sua própria genialidade.

Em propostas tais como a do ideal de formação schilleriano por meio de um progressivo ganho de cultura estética[154], de uma *Bildung* largamente cultivada, bem como debatida em escritos filosóficos, ao longo da segunda metade do século XVIII, por Herder, Kant, o próprio Schiller, e tantos outros, que, sendo apropriada pelos românticos (NUNES, 2005, p. 71-72), se manterá no horizonte filosófico de gerações e gerações posteriores ao longo dos séculos XIX e XX, como vemos, por exemplo, no pensamento do jovem Nietzsche sobre educação e cultura, e no ideal de formação dos cânones nacionais nas várias histórias literárias escritas a partir do século XIX, seja o tipo de lógica de composição e recepção pautada na *consuetudo* e na *traditio*, compreendidas como transmissão e apropriação saberes técnicos e de modelos por meio da emulação, não tem mais lugar na medida em que, nesses projetos, a subjetividade é sempre pressuposta e a produtividade artística é sempre – pelo menos quando se tem em vista a verdadeira arte – a expressão original e livre do espírito do gênio criador.

[154] Como nos diz Barbosa em sua introdução à edição de parte da correspondência entre Schiller e o Príncipe Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, da Dinamarca, que se deu entre fevereiro e dezembro de 1793: "Para Schiller, somente uma 'cultura estética' estaria em condições de radicalizar a *Aufklärung*, desdobrando todo o potencial contido em suas exigências de autonomia e uso público da razão, assim como formar o homem e a sociedade para a verdadeira cidadania política" (BARBOSA, 2009, p. 33).

O ideal da *Bildung* e a concepção do gênio criador minam a antiga concepção de educação baseada na imitação, na exercitação e na memorização e, portanto, numa racionalidade técnica e numa memória tecnicamente adestrada, assim como mina a arte que tal modelo de educação viabiliza. Na base de todas as propostas artísticas pós-kantianas, que já podemos denominar de estéticas, os postulados da autonomia criadora, do gênio, origem de qualquer *poiesis*, impedem que a poesia seja compreendida como uma *tekhné*, pelo menos uma arte cujo fundamento último é a *auctoritas* e, portanto, uma heteronímia. Impõe-se, portanto, nesse final de século XVIII, as noções de "literatura", de "gosto", de "gênio", de "expressão" e de "originalidade", de "valor", enfim, de "estética", as quais soterrarão as antigas instituições retóricas e poéticas e conduzirão, em meados do século XIX, àquilo que Bourdieu (1998) denominou "autonomia do campo literário" e, mais adiante, ao discurso vanguardista.

A poética, a retórica e suas tópicas, suas divisões, seus ornamentos tradicionalmente partilhados no tempo e no espaço, são, num sentido bem pejorativo, frívolas repetições, artificialismos inadmissíveis. A reiteração retórico-poética, ainda que seja inegavelmente um tipo de reiteração inventiva, não tem mais lugar no mundo. A criação é sempre livre, uma vez que a liberdade é a condição primordial para a produção do belo artístico, uma vez que a arte é a manifestação do *Geist*, espírito que deve ser, por necessidade, emancipado, e não o resultado da aplicação engenhosa de preceitos retóricos e poéticos cujo fundamento é a *auctoritas* antiga e o costume; uma vez que a produção da poesia, a *poiesis*, se assenta não mais no costume, e não deriva de uma tradição, ou de tradições (HANSEN, 2005, p. 159-160), a arte se impõe como instância criadora do ser livre, cuja origem é a capacidade natural, a genialidade desse ser gênio; do Gênio cristão, por exemplo, para nos referir à célebre obra de Chateaubriand.

Os livros dedicados à poética e à retórica daí por diante não são mais que manuais escolares, que nem de longe lembram os tratados dedicados a essas artes até meados do século XVIII. A retórica, na verdade, se reduzia paulatinamente ao mero estudo e emprego das figuras de linguagem, restando, portanto, das suas cinco partes definidas pelos antigos, os romanos notadamente, apenas um tratamento superficial da elocução. Não que a atitude retórica ou o recurso a técnicas de composição tenham deixado de existir quando, no início do século XIX, esse processo já estava bastante avançado. Indubitavelmente, como ultimamente se tem observado, há retoricidade no Romantismo, ou romantismos, e não somente aquela retoricidade própria da linguagem, aquela retórica que existe desde muito antes da retórica grega existir como uma arte regrada. É possível rastrear, ainda que em muitos casos apenas de

forma indiciária, elementos de retórica sendo empregados na produção literária do século XIX em diversos de seus gêneros discursivos considerados literários e não literários, na maioria das vezes de modo sub-reptício, pois nunca admitido. Daí por diante não há mais espaço para preceptivas, pois o gênio é a medida de todas as coisas no domínio das artes do belo.

Já em fins do *Dezoito*, as perspectivas básicas – a despeito das modulações que podem ser apontadas de apropriação a apropriação que dela se fez daí por diante – a partir das quais a noção de "tradição" seria redefinida nos séculos que se seguiram às revoluções que tiveram então início, já se delineavam claramente nos escritos de idealistas "alemães" e dos primeiros autores que podemos chamar de românticos. Esses autores assumiram fundamentalmente duas posturas em relação à tradição. Se, por um lado, a tradição passou a ser estigmatizada por conta do lugar de centralidade que noções como "gênio", "originalidade", "inovação", "progresso" etc. tendem a ocupar no âmbito dos discursos estéticos que se configuram a partir da segunda metade do XVIII desde as províncias germânicas, a Inglaterra e a França, por outro, paradoxalmente, nesses mesmos lugares e em todos os demais sítios para onde as ideias românticas foram transpostas e adaptadas, um discurso tradicionalista, ligado, sobretudo, ao apreço pelo local, conforme a conhecida fórmula da cor local de Chateaubriand, pelo nacional, pelo popular (o folclórico), como já se propunha no romantismo do grupo de Heidelberg e que remete, entre outras coisas, à filosofia de um Herder, se cristaliza entre muitos românticos nas primeiras décadas do século XIX. Assim, a tradição representaria tanto um entrave à livre manifestação da genialidade, à liberdade criadora do artista que os românticos passaram a preconizar e que, para eles, é o único meio de produção da verdadeira Arte, "a arte como produção de verdade" (D'ANGELO, 1998, p. 93), quanto à fonte do que há de mais originário e singular de cada povo, de cada região, de cada nação, sendo assim compreendida com manifestação particular do espírito absoluto, a evidência da marcha do *Volkgeist* no transcurso da história.

No final do século XIX, se definem diversas perspectivas sobre a natureza da arte que não mais pressupõem aqueles fundamentos antigos depreendidos dos escritos gregos e romanos de Aristóteles, Horácio, Longino, Demétrio, Dionísio de Halicarnasso, Hermógenes etc., pelos seus vários comentaristas e pelos preceptistas dos séculos XVI, XVII e XVIII, muito embora estejam, tais perspectivas modernas, obviamente assentadas sobre pressupostos e convenções, ainda que o discurso da espontaneidade e da originalidade que se impõe desde o primeiro romantismo queira fazer crer no contrário disso. Tomemos, como exemplo, a seguinte declaração de Baudelaire: "O que é a arte pura segundo a concepção moderna? É criar uma magia sugestiva contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior

ao artista e o próprio artista" (BAUDELAIRE, 2008, p. 69). Notemos como o poeta e crítico francês põe diante de nós um ponto de vista bem particular sobre a arte, o ponto de vista moderno que, em certos casos, passou a ser visto como o único ponto de vista possível ou legítimo, pois os mais antigos ou são considerados arcaicos e artificiais, na pior acepção que se possa dar a esses termos, insinceros e repetitivos, portanto, não originais.

A definição de "arte" dada por Baudelaire nos é bem mais familiar que aquela que pretendemos compreender por meio desta tese por meio do estudo da poesia épica luso-brasileira setecentista. Antes do século XVIII, longe estão as artes de criarem, muito mais ainda, de criarem "uma magia sugestiva" que contenha concomitantemente "o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista". As noções de 'sugestão', 'objeto', 'sujeito' tomadas por Baudelaire de modo tão natural e familiar são completamente estranhas aos homens de letras que viveram antes do final do século XVIII. Como nos lembra Hansen, baseando-se na leitura de vários tratados de poética e retórica que circularam entre os séculos XVI e XVIII, e fazendo menção ao mesmo Baudelaire de que ora falamos, nesse tempo, "a emulação é cumulativa: o novo poema alinha-se com os anteriores do mesmo gênero como autoridade a ser imitada em novas emulações" (HANSEN, 2008, p. 22). Sendo desse modo, na imitação superior, *aemulatio,* que fundamenta o fazer artístico nesse regime de produção:

> a novidade poética não deve ser entendida como "ruptura" ou "superação", no sentido do "universal progressivo" de Schlegel ou do "*nouveau au fond de l'inconnu*" de Baudelaire, fragmento e negação da própria originalidade tornada obsoleta na ocorrência. A novidade antiga efetua o retorno de todo o sistema retórico-poético de preceitos na nova espécie produzida pela combinação de formas já conhecidas (HANSEN, 2008, p. 22-23).

A diferença fundamental entre a perspectiva moderna e a antiga quanto à arte seria que esta última mantém um compromisso com o passado, com o que muitos têm denominado tradição. Um compromisso que não se afina com o diapasão romântico regulado acima de tudo pelas instâncias da criação, da individualidade, do gênio. A natureza imitativa e a concepção de decoro retórico e poético estariam diretamente associados, senão fundamentados, na crença de que as práticas, doutrinas e saberes técnicos do passado deveriam orientar as opiniões, ações e produções do presente, o arbítrio do poeta deveria se ajustar ao legado coletivo, o indivíduo é sujeito sim, mas no sentido mais antigo do termo. Nesse sentido, a arte é produzida fundamentalmente pelo agenciamento da memória e se legitima pelo seu grau de conformidade com os modelos consagrados, consensualmente

compreendidos desde o presente como o acúmulo do patrimônio dos antigos recebido na condição de herança por intermédio da *traditio*.

A emergência de estéticas românticas teria representado o golpe final que condenou as instituições retóricas e poéticas antigas ao ostracismo, intensificado ainda mais pela emergência da maior parte das estéticas de fim de século, decadentismo, simbolismo, da intuição poética de Baudelaire, dos experimentalismos em versos livres, inaugurados por poetas como Marllamé e das inúmeras vanguardas da primeira metade do século XX, com seus discursos de ruptura com o passado e até mesmo consigo próprias, por uma contínua e implacável busca pela novidade estética, livre das amarras do passado e sem horizontes rigidamente definidos, numa marcha contínua para um futuro não escatológico, indefinido, aberto, com especial destaque para a perspectiva do futurismo do primeiro Marinetti, esboçado no *Manifeste du Futurisme*, publicado no *Le Figaro* em 20 de fevereiro de 1909, em que se propõe uma estética para a qual "o Tempo e o Espaço morreram ontem" e que milita contra a "admiração inútil do passado" (TELES, 2009, p. 115, 117).

Em fins do século XIX e princípios do século XX, portanto, é a emergência dos discursos vanguardistas que virão para o primeiro plano no campo artístico. As proposições artísticas que preconizavam a inovação técnica, o experimentalismo radical, obviamente levaram a um discurso de ruptura com a tradição. Em muitos círculos, à consideração pela tradição, o que, por vezes, se compreendia basicamente em termos de tradicionalismo, um fascínio servil, devoto, ao passado, presente, por exemplo, no academicismo e na veneração dos livros, pinturas, esculturas, edificações e objetos antigos os mais variados, no acúmulo, na exposição e no estudo da arte e do saber produzidos ao longo dos séculos, enfim, no apego às "heranças" seculares, ao patrimônio que, vimos que, já sendo esboçado no romantismo, configurou ao longo do século XIX, na esteira dos ideais da *Aufklärung*, como um humanismo que olha para o passado e, especialmente, para o que restou dele como um legado da Humanidade passada transmitido à Humanidade presente, é não somente escanteada, mas achincalhada e atacada com a virulência própria do que se autocompreende como *avant-garde*. Muitos dariam àquele humanismo o rótulo de herança moderna, pelo menos parte dela, sem dúvida um discurso que se quis moderno, antes que as tradições da ruptura e a ideologia dita pós-modernista assumissem – pelo menos na fala de muitos – o protagonismo da cultura, da história, no levante dos, por ora, mais modernos que os modernos. Não obstante, é também uma herança moderna o discurso da ruptura, o discurso revolucionário, a devoção pelo sempre novo, inclusive a ruptura com a própria novidade, tal como propuseram, por exemplo, as vanguardas mais radicais. Parece inequívoco, pelo exposto até aqui, que todos esses discursos

remetem ao século XVIII, principalmente à sua segunda metade – é claro que poderíamos escavar mais fundo, indo bem além do XVIII, mas para os fins deste trabalho isso nos basta.

A iconoclastia do primeiro Marinetti não era tão *avant-garde* no início do século XX como ele imaginava ser, ela pode ser tomada como uma radicalização, pode ter nova roupagem, uma auto-representação específica, uma retórica mais agressiva, mais virulenta, mas não passa, no seu cerne, de uma variação do mesmo discurso de ruptura que, guardadas as devidas proporções, remonta a muitos dos primeiros românticos. Se, indubitavelmente, como adverte Micheli (2004, p. 5), a arte modernista se impõe como ruptura em relação à cultura do século XIX, por outro, é igualmente inegável que, sem o princípio revolucionário, sem a noção de indivíduo, de expressão e de arte que irrompem contra o mundo antigo no século XVIII e que, foram, repropostas, sob diferentes perspectivas ao longo do século XIX, a ruptura das vanguardas artísticas não se articularia no início do século XX.

4.2. Definições românticas e pós-românticas do épico

Quando idealistas e românticos tratam da epopeia, o fazem a partir das novas categorias que, desde os fins do século XVIII, primeiramente em lugares como Alemanha, França e Inglaterra, passaram a definir a poesia e a ação do poeta, agora compreendidas, como temos visto, a partir das noções de estética e gênio e, consequentemente, a partir das noções de expressão individual, subjetividade, originalidade, inovação estética, etc.

As epopeias gregas atribuídas a Homero, por exemplo, que foram largamente estudadas pelos românticos, com destaque para os estudos sobre a poesia antiga desenvolvidos pelos Schleigel[155] e, algum tempo depois, por Hegel[156], são lidas, a partir do

155

156 Nos seus *Cursos de Estética* (2004), obra publicada postumamente em 1838, Hegel refletiu filosoficamente sobre a poesia, buscando compreender os universais próprios de cada gênero, também nos fornece uma perspectiva histórica do desenvolvimento dos três gêneros poéticos fundamentais, define a epopeia nos seguintes termos: "A epopeia [*Epos*], a palavra, a lenda [*Sage*], diz em geral o que é a coisa [*Sache*], a qual é transformada em palavra, e exige um conteúdo em si mesmo substancial, a fim de expressar *que* ele é e *como* ele é. O objeto como objeto, em suas relações e acontecimentos, na amplitude das circunstâncias e de seu desenvolvimento, o objeto em sua existência inteira, deve chegar à consciência" (HEGEL, 2004, p. 87). Essa sua definição patenteia uma compreensão da epopeia como um gênero voltado para a objetividade e a apresentação do que é exterior. Diferenciando-se, deste modo, da lírica que se volta para a interioridade. Essa definição explicita ainda, o caráter mítico da epopeia e sua função no seio de uma dada cultura. Verter em palavras o universo conhecido, sem falar do divino. A epopeia, para Hegel, tem por assunto "o que é" e, justamente por isso, "alcança como objeto [*Objekt*] o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição em toda a amplitude das circunstâncias e das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade totais de uma época (HEGEL, 2004, p. 91). Conforme Hegel, constituem o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito "a visão de mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade totais de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesma como evento efetivo" (HEGEL, 2004, p. 91). Assim sendo, a epopeia "como uma tal totalidade originária, é a lenda [*Sage*], o livro, a Bíblia de um povo, e toda nação grande e significativa

século XVIII, como obras literárias, assim como o serão poemas como a *Jerusalém Liberata* de Tasso, a *Divina Comédia*, de Dante, *Os Lusíadas*, de Camões, *Caramuru*, de Santa Rida Durão. E mais que isso, como obras literárias que são o resultado do gênio criador dos seus respectivos poetas, a exteriorização de um *Eu*, a particularização de um *Geist* absoluto, a expressão originária do sentimento pátrio do poeta.

É, com base nesses novos modos pelos quais tradição e epopeia são compreendidas por idealistas e românticos, tomados como pressupostos por muitos autores a partir do século XIX, que os a história literária, nos séculos XIX e XX, mesmo sob o cientificismo positivista e estilístico e o impacto daquelas perspectivas teóricas e metodológicas desenvolvidas ao longo do século XX que se esforçaram no sentido de ajustar a noção de tradição a seus interesses particulares. Assim será não somente com a recepção de Camões, mas também, com a de *Caramuru*. Se, no primeiro capítulo, abordamos alguns usos da noção de tradição que, desde o século XIX, vem sendo perpetrados e redefinidos, nesse segundo capítulo nos concentraremos em alguns usos, implícitos e sub-reptícios, da noção de tradição em estudos devotados ao *Caramuru*, à poesia épica anterior ao século XIX, e à cultura letrada em que o poema de Durão foi produzido e foi objeto de sua primeira recepção em fins do século XVIII.

---

tem tais livros absolutamente primeiros, no quais é expressado para eles o que é seu espírito originário" (HEGEL, 2004, p. 92). A esta totalidade, segundo Hegel, "pertence, por um lado, a consciência religiosa de todas as profundidades e do espírito humano, por outro lado, a existência [*Dasein*] concreta, a vida política e doméstica, descendo até os modos, as carências e os meios de satisfação da existência [*Existenz*] exterior" (HEGEL, 2004, p. 91). Entretanto, ele próprio, mais adiante, relativiza em parte tal assertiva, ao admitir, por exemplo, que "por mais que a epopeia também deva ser de espécie objetiva [*sachliecher*], a exposição objetiva [*objektive*] de um mundo em si mesmo fundamentado e realizado devido à sua necessidade, do qual o poeta, com seu modo de representar, ainda está próximo e se sabe idêntico com ele, a obra de arte, que expõe tal mundo, é e permanece todavia o *produto livre* do indivíduo" (HEGEL, 2004, p. 94). Hegel se propõe a realizar três tarefas em seu estudo da epopeia, como já nos adianta desde o início. Primeiramente ele busca designar "o caráter *universal* do épico" para, em seguida, "indicar os pontos particulares que são de particular importância na epopeia propriamente dita" e, por fim, "nomear alguns modos de tratamento particulares que efetivaram em obras épicas *singulares* no interior do desenvolvimento deste gênero" (HEGEL, 2004, p. 87). Apresenta uma classificação com base em seu desenvolvimento histórico. A princípio, ao tratar do caráter universal do épico, Hegel faz um percurso histórico do desenvolvimento do gênero, em que faz um recuo às primeiras formas poéticas em que se pode identificar alguma característica do épico: a principio, os epigramas, gnomas e poesias didáticas e, em seguida, os poemas didático-filosóficos, as cosmogonias e as teogonias, até chegar ao que ele denomina "epopeia propriamente dita" (HEGEL, 2004, p. 87-97). Hegel define três estágios no percurso histórico de desenvolvimento da poesia épica: o primeiro, que corresponderia à epopeia oriental, e que, segundo ele, "tem como ponto central o tipo simbólico"; o segundo, que compreende a epopeia clássica produzida por gregos e romanos (esta última tomada como reprodução da primeira); e, finalmente, a epopeia romântica, ou seja o conjunto de épicos cristãos que "inicialmente surgem em seu paganismo germânico, ao passo que, do outro lado, no exterior dos poemas propriamente ditos da cavalaria medieval, a Antiguidade novamente é empregada ora como meio de formação universal para a depuração do gosto e da exposição ora mais diretamente como modelo", o que só teria seu termos com o surgimento do romance, que, para Hegel, toma o lugar que era ocupado pela epopeia (Cf. HEGEL, 2004, p. 139). Para Hegel é nos dois poemas homéricos que se pode encontrar a caracterização da epopeia originária. No seu entender, somente na *Ilíada* e na *Odisseia* o espírito verdadeiramente épico está presente. Os poemas homéricos assim sendo estão sobre todos. E ele se fato os coloca sobre todas as epopeias já escritas (HEGEL, 2004, p. 143). E mesmo os poemas gregos – poemas do Ciclo Épico – posteriores aos de Homero distanciaram-se da exposição autenticamente épica (HEGEL, 2004, p. 144). Diferentemente das epopeias homéricas, a *Eneida*, de Virgílio, foi composta com recursos retóricos".

Assim, para dar um exemplo português, quando Almeida Garrett escreve *Camões, poema* (1825)[157], ele exalta não propriamente o artífice Camões, que com "engenho e arte", soube imitar Homero, Virgílio, Ariosto, etc. na composição de *Os Lusíadas*, mas o Camões patrimônio da nacionalidade lusa, o Camões gênio nacional. Louvor que passando por um Teófilo Braga, um Fidelino de Figueiredo e um Hernâni Cidade, se estenderá até os nossos dias[158]. Do mesmo modo que, quando falam de tradição, o fazem tendo em vista sentidos matizados por todas essas noções que terminam por agregar à antiga noção de tradição, assim como o faz com a noção de epopeia, sentidos novos que não são encontrados antes que as perspectivas idealistas e românticas entrassem em cena na história da cultura dita ocidental.

A partir do "romantismo", portanto, o caráter nacionalista da epopéia passou a ser enfatizado. Assim, as declarações de amor à pátria, o louvor dirigido aos impérios e aos ilustres, a ambição de tornar a língua ilustre com uma epopéia presentes em boa parte dos poemas heróicos escritos antes do século XIX, sobretudo nos poemas que seguem o modelo da *Eneida*, como é o caso de *Os Lusíadas* e, por extensão, todos os épicos em que a arte de Camões é emulada, a exemplo do *Caramuru*, começam a ser apontados como demonstração, evidências discursivas, do sentimento patriótico do poeta, de suas claras intenções nacionalistas, de seu inegável amor pela sua pátria mãe, de inequívoca expressão do espírito nativista etc. Tomando as referidas declarações, louvores, ambições como evidência do sentimento do poeta, os críticos e historiadores românticos e que endossam a postura romântica em relação à épica antiga lêem os poemas como obras em que o nacionalismo, tal como ele passa a ser entendido a partir do século XIX, está . Assim, o seu nacionalismo é projetado para os poemas que passam a ser lido de pontos de vista idealistas, positivistas, progressistas, que são completamente estranhos a eles. No caso do *Caramuru*, este passa a ser a expressão do sentimento patriótico de Santa Rita Durão, em muitos casos, por uma clara incompreensão do que ele afirma nas "Reflexões Prévias e Argumentos", prólogo do poema, bem como em uma estrofe ou outra, constituem provas de seu fervor nativista, seja em relação ao Brasil, seja em relação a Portugal, seja em relação às Minas Gerais. Desse modo, considerando o primeiro caso, o *Caramuru* passa não somente a ser visto como um poema

[157] Lembrando que nomes como Herder, Schlegel e Hegel também tiveram em vista o poeta português quando falaram sobre a epopeia (cf. BEAU, 1964, p. 70-71; CHAVES, 2009, p. 78; HEGEL, 2001, p. 275).

[158] Figueiredo, por exemplo, em *A épica portuguesa no século XVI*, tem por preocupações, por um lado, o estabelecimento de uma crítica mais moderna, que estivesse em sintonia com as pesquisas estrangeiras mais recentes em seu tempo, o que se patenteia pelo seu diálogo com as pesquisas de ponta no campo da épica, mas, por outro, como veremos adiante, ainda está preocupado com o nacionalismo preconizado pelos românticos – como demonstra não somente o capítulo intitulado "Epopea e Nacionalidade", mas todo o escopo de seu livro –, ideal que, em grande medida, ainda mobilizou essa "nova crítica", ainda demasiadamente orientada pelo século XIX, século em que, teve a noção de nação em alta conta.

brasílico, e, portanto, como vimos, um membro da tradição literária nacional, o cânone das mais importantes obras literárias da Nação. Nisso, esses leitores do *Caramuru*, adotam os mesmos critérios que são utilizados nas recepção crítica e historiográfica do poema que lhe serviu de modelo direto, *Os Lusíadas*.

Nas primeiras linhas do segundo capítulo de *A épica portuguesa no século* XVI, Figueiredo (1950), introduz a discussão que está prestes a iniciar do seguinte modo: "a apreciação dos poemas enumerados na lista precedente [a lista de poemas épicos, que se sucederam no tempo desde a década de 70 do século XVI até 1904, presente no primeiro capítulo do livro de Figueiredo] levanta pra logo um problema delicado: o da sua nacionalidade litteraria". Como segue dizendo: "Em todos esses poemas predomina o louvor com engrandecimento epico, mas apartam-se pelo idioma e pela materia. Uns estão compostos em metro português, outros em metro castelhano e ainda outros em metro latino; uns versam matéria europêa e outros versam materia americana; e dos primeiros há-os que tratam de themas de historia patria, há-os tambem que tratam de historia estranha, sem deixar de os haver ainda sobre matéria de historia sacra" (FIGUEIREDO, 1950, p. 33). Diante da constatação de todas essas peculiaridades dos poemas que listou, Figueiredo se interroga e a seu leitor: "Serão legitimamente portugueses todos esses poemas, por serem portugueses os seus auctores ou por ser português o seu idioma? Ou, dando ao problema uma forma mais geral: qual o critério de nacionalidade em historia literária?" (FIGUEIREDO, 1950, p. 33). E, finalmente: "Não será precisamente á epopêa, poema de comunhão cívica ou de unificação nacional, que tal critério mais rigorosamente se deva applicar?". Adiante, lemos o que, para Figueiredo, seria uma resposta aceitável para problema que levantou:

> Solução para esse difficil problema das fronteiras literarias: recordar que a literatura é a elaboração artística duma lingua por um espírito nacional continuo e necessitado de expressão, mas não desprezar as contribuições em lingua estranha, quando ellas representarem mais a intromissão dum espirito nacional noutra lingua do que a assimilação dalguns exoticos temperamentos artisticos por essa outra lingua, incorporando-os a essa tradição propria (FIGUEIREDO, 1950, p. 35).

O "espírito nacional contínuo" por sua necessidade de se expressar – linguagem muito próxima da de um autor do século XIX – produz, elabora, uma literatura, obviamente de caráter autóctone, mas com possíveis influxos estrangeiros – de outros espíritos nacionais – por intermédio da língua. Para nós, importa perceber que o espírito nacional contínuo está,

para Figueiredo, ligado a uma tradição própria, uma tradição que, ainda que conte com incorporações estrangeiras, pode ser considerada pátria.

Figueiredo (1950) sustenta, pois, a existência de uma tradição épica verdadeiramente portuguesa, a que se refere em termos nacionalistas. Conquanto tenha pretendido se afastar da perspectiva de Braga[159], ambos claramente partilham algumas pressuposições em suas respectivas abordagens crítico-historiográficas. Embora seu tratamento da poesia camoniana e do nacionalismo não seja idêntico ao do positivista Braga, Figueiredo ainda assim enfatiza – tal como Braga da Nação e de Camões empregando categorias românticas significativamente as relações de Camões e da épica com um ideal de Nação –, e o faz, recorrendo, entre outras coisas, à noção de tradição.

Em obra publicada em 1944, *História literária de Portugal***,** ele afirma existir, a partir do século XVI, uma "tradição do gôsto épico", que segundo ele, teria se arraigado no "espírito nacional" português por conta do clima ufanista provocado pela expansão ultramarina portuguesa:

> Tem origem na Renascença como reflexo do imperialismo português e da ufania, que trouxe ao espírito nacional, a tradição do gôsto épico. A literatura portuguêsa medieval é bastante pobre em poesia heroica. Não falando nas canções de gesta, de origem francesa, que se popularizaram e circularam oralmente, formando um romanceiro português pela adaptação, e não considerando como matéria épica pequenas referências a acontecimentos históricos, que se encontram nos cancioneiros, sem tom grandíloquo, apenas podemos apontar como espécime da épica medieval e como vestígio vago o poema latino atribuído a Suseiro Gosuino (FIGUEIREDO, 1944, p. 79).

Figueiredo insiste que é a partir do Renascimento, ou desde o século XVI, que se pode falar de uma tradição propriamente épica em Portugal. Essa tradição épica lusa nascente,

[159] Como assevera Martins (2011, p. 387), "Com efeito, norteado pelas renovadoras preocupações teórico-epistemológicas (de Croce a G. Lanson), e partindo de atualizadas perspectivas histórico-filosóficas e de novas orientações estético-críticas, Fidelino mostrou-se apostado em abrir novas perspectivas nos domínios da crítica, da história e da teoria literárias. Conhecendo a moderna tradição dos estudos camonianos – de Teófilo Braga a José Maria Rodrigues –, o intenso labor de Fidelino desenvolveu-se no sentido da ruptura e mesmo da assumida polêmica antipositivista e antiteofiliana, distinguindo-se assim como um dos investigadores que melhor personifica, na primeira metade do século XX, a ofensiva modernizadora da *crítica da razão positivista*, em matéria de teorização literária". Segundo Aguiar e Silva, no prefácio que escreveu para este livro de Oliveira Martins: "Distanciando-se do Positivismo dogmático de Teófilo Braga e do filologismo erudito de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, leitor e admirador desde cedo de Benedetto Croce, de quem traduziu e prefaciou em 1914 o *Breviário de Estética*, conhecedor dos novos rumos das ciências do espírito traçados por pensadores como Rickert e Windelband, Fidelino de Figueiredo rompeu com o modelo da razão positivista, assentes no determinismo mecanicista dos factores biológicos, sociais e históricos, na acumulação elefantíaca de factos e numa estéril erudição. Nem sempre, no seu labor de historiador, de crítico e de teorizador literário, Fidelino de Figueiredo terá logrado alcançar os seus objectivos, mas é indubitável que, nas quatro primeiras décadas do século XX, ninguém como ele, no domínio dos estudos literários em Portugal, foi um espírito tão moderno e tão inovador" (AGUIAR E SILVA, 2007, p. 9).

embora não tenha contado, segundo ele, com uma ancestralidade de gênero como ocorreu na Espanha e na França, por exemplo, em que se sabe ter havido uma épica, que convencionalmente se denomina "medieval", não deixou de contar com modelos, justamente modelos estrangeiros.

> A tese da existência de uma primitiva lírica nativamente castelhana, a que falta a prova positiva de uma coleção de textos, não põe em perigo a influência hegemônica da lírica portuguêsa na península, durante os séculos XII a XV, porque a documentam os textos castelhanos e porque tal influência exercida nas esferas superiores da sociedade, num ambiente de cultura, não era incompatível com uma tradição subterrânea e anônima de lirismo rudimentar, que prestaria ainda o serviço de dar ao gosto público uma receptividade mais acolhedora para as canções portuguêsas, que o não chocariam como aberrantes exotismos. Por outro lado, bom é lembrar, a carência de um romanceiro épico, origiàriamente português, não impediu a entrada e a aclimatação em Portugal de romances castelhanos e canções de gesta francesas (FIGUEIREDO, 1944, p. 62).

Desse modo, Figueiredo busca sustentar algum grau de permanência de influxos medievais na épica portuguesa do século XVI, tendo em vista essa alegada "carência de um romanceiro épico, origiàriamente português". Na verdade, Fidelino abre seu livro, remontando a Gil Vicente, justamente, para por em relevo "a sobrevivência do medievalismo e a sua aliança com os aspectos populares da sociedade do Renascimento" (FIGUEIREDO, 1950, p. 19). Por outro lado, ao se voltar para Sá de Miranda, fala dos modelos italianos que por sua imitação entram em Portugal diretamente e não como se dá com o *Cancioneiro Geral de Resende*, cujos poetas teriam sido "imitadores de uma primeira imitação" (FIGUEIREDO, 1950, p. 19). Para Figueiredo, portanto, ao contrário de Sá de Miranda, Camões, o épico, não teria sido propriamente um imitador, mas o genial e original poeta português do século XVI ao assimilar "com pleno dominio" as correntes literárias de sua época[160]. Aliás, em Camões,

[160] As primeiras palavras de seu capítulo inicial são, na verdade, as seguintes: "Na época inicial da poesia portuguesa clássica ou no nosso quinhentismo ha três direcções dominantes, que se podem personnificar em outros tantos nomes: Gil Vicente, Sá de Miranda e Luiz de Camões. O seu conteúdo espiritual e que forma o conjunto dos reagentes preparatórios de uma originalidade esthetica, só no poeta epico plenamente alcançada" (FIGUEIREDO, 1950, p. 19). Tais palavras antecipam várias linhas de desenvolvimento de sua argumentação posterior, entre elas, que ocorreu um influxo medieval e dos "aspectos populares da sociedade do Renascimento", via Gil Vicente, um influxo italiano, sua retomada das formas clássicas, via Sá de Miranda, e uma síntese em Camões – novamente Hegel fala no texto de Fidelino de Figueiredo – que teriam dado origem ao classicismo português que tem, em Camões, o épico, seu maior, mais esteticamente original e, portanto, mais genial representante. Como adiante afirma Fidelino: "Camões, como poeta épico, é o ponto de chegada ou de convergência dessas correntes, por que realisa a conciliação genial das formas literárias, que os ventos do levante lhe enviavam, com a materia real e viva que as brisas do 'mar oceano' lhe ofereciam. Camões é o momento supremamente creador dessa época litteraria: assimila com pleno dominio a technica formal classica ou restaurada pelos italianos, recolhe a materia nacional já elaborada pela emoção collectiva e transmitte-nos com

sobretudo com *Os Lusíadas*, ter-se-ia iniciado uma tradição poética longeva, a partir da qual o valor da nação seria reafirmado. Portanto, quando fala de Camões, do viés nacionalista da poesia épica e da tradição, Figueiredo o faz recorrendo aos mesmos usos que encontramos em estudiosos anteriores, o que o remete ao século XIX, em relação ao que não é preciso muito esforço para obter provas. Basta-nos comparar a linguagem que emprega em sua exposição com a de Braga, guardadas as diferenças entre os respectivos estilos e repertórios linguísticos, inevitavelmente alterados pelo transcurso do tempo: "a sua raça, a este impulso dynamico corresponde a manifestação d'essa outra força statica, a Tradição, que no meio de todas as transformações hade ser o vinculo moral e affectivo da nacionalidade" (BRAGA, 1896, p. 67)[161].

A tradição de que fala Braga – na verdade, a "Tradição" – é justamente aquela que João Adolfo Hansen critica em seu ensaio sobre a instituição retórica (HANSEN, 2013) e que, nada mais é, do que uma reafirmação do significado que o romantismo dá à tradição por meio daquela já discutida ressignificação da noção de *traditio* que, com os românticos, passa a ter um sentido teleológico, que se assenta numa concepção progressiva do tempo. O positivista, portanto, fala da tradição com a voz de um romântico[162]. Fala igualmente da "nacionalidade", o que para um Braga é bem menos estranho do que para um Figueiredo.

---

seu genio da expressão uma vibração nova do espírito humano" (FIGUEIREDO, 1950, p. 19). A palavra "creador" poderia ser substituída tranquilamente por "original".

[161] Mais ou menos nos mesmos termos, ao que parece transcrevendo as palavras de Braga, Jardim, conde de Valenças (1844-1910), sobre o poeta português: "Camões não pode ser considerado só como poeta; nem apenas como soldado ou como homem de sciencia. Consubstanciando toda a grandeza do genio do espirito humano, affirmou-se na historia portugueza pelos tres elementos fundamentais, que caracterizam uma nacionalidade: – a tradicção, a linguagem, o território. A tradicção dá a um povo unidade moral. A Grécia é ainda um povo, porque se robustece nas tradicções helênicas. Na época presente, a sua grande e ultima manifestação politica foi precedida da compilação dos seus contos populares. Camões afirma a nacionalidade pela tradicção: é esta a sua primeira gloria. Repassando a sua epopeia das formosas tradicções da gente portugueza" (JARDIN, 1889, p. 132). E ainda: Camões é da nação portugueza. E não é só da nação portugueza; pertence á humanidade. Homens ha, sr. Presidente, que se erguem á universal admiração pelo vulto do seu genio e grandeza de serviços relevantes. O nosso epico imortal é um d'esses homens. [...] Enfeixou, di-lo Garrett, em magnifico e perpetuo monumento todas as glorias, as tradicções todas da nossa gente. Ora, quando se colligem as tradicções poeticas de um povo, não é tardar o seu renascimento. Na comunidade de crenças, sentimentos e ideal, – se reconhecem as nações quando soffrem! Assim acontece na Grecia, revolucionada pelos seus cantos populares. Assim aconteceu entre nós. [...] Como monumento de bem dizer os *Lusíadas* serão eternamente respeitados. É o nosso primeiro classico o illustre poeta. [...] Seus versos não exaltam somente as tradicções gloriosas de um povo; exaltam as grandes qualidades que enobrecem os homens: – a virtude, a patria, a gloria. (JARDIM, 1889, p. 131, 134, 135).

[162] Alhures, num texto publicado alguns anos antes, declara: "Em Camões se encontram os dados d'este problema: o seu nascimento, devido a uma emigração de fidalgos da Galiza, coincide com o grande desastre das expulsações das colônias judaicas pelo catholicismo; o seu gênio adquiriu uma individualidade completa com o longo desterro da India; a sua morte aconteceu no momento em que o exercito de Philippe II se apodera de Portugal. Nas suas obras transpiram de um modo absoluto os caracteristicos fundamentaes de uma nacionalidade: a *tradição*, a *linguagem* e o *territorio* (BRAGA, 1873, p. 3). A *tradição* dá a unidade moral a um povo, é o vinculo que constitui a nacionalidade; os poemas homericos encerram o conjunto das *tradições* helênicas, e o genio grego sentindo esta revelação, fortaleceu-se com elles todas as vezes que se quis afirmar. Na educação grega, o estudo de Homero formava o nucleo fundamental; Xenophonte diz, que seu pae querendo

No discurso crítico, que se quer histórico, de Cidade (1957), Santa Rita Durão se torna "o homem culto de Setecentos, interessado por aspectos exóticos e desconhecidos da realidade humana e física, e assim, convergentemente, se empenhava o Autor em expô-la, animado dum sentimento vivo de brasilidade, exacerbado pela distância a que no tempo e no espaço se encontrava da terra natal" (CIDADE, 1957, p. 11). Um Santa Rita Durão com saudades de sua terra natal; ambos nutrindo sentimentos profundos, uma fervorosa paixão, por suas respectivas, nações. Vanhagen é outro que defende veemente a "brasilidade" do *Caramuru*:

> Não falta quem acoime o poema de menos nacional, pela circunstância de ser europeu o seu herói, o que vale quase tanto como chamar troiana a *Eneida*, que não é mais que o poema da civilização da terra lavínia, como o nosso é da terra brasílica (VARNHAGEN, 1956, p. 279).

Há de se destacar o paralelo que Vanhagen estabelece entre *Caramuru* e *Eneida*, ambos lidos na chave do nacionalismo romântico. Como se pode perceber, na lógica de Vanhagen, se a *Eneida*, cujo herói é um troiano, não deve ser tomado como um poema que celebra Troia, posto ser evidente, por sua leitura, que se trata de um poema que exalta a *civitas* romana, tampouco o *Caramuru* deveria ser considerado um poema português somente por ter um herói luso. Contra os que tendem a achacar o poema de Durão, questionando seu caráter nacional, Vanhagen afirma a brasilidade do épico de Santa Rita Durão.

---

fazer d'elle um homem de bem, o mandou decorar Homero [...]. É esta unidade da *tradição*, que tornou a Grecia a Jerusalem da inteleligencia e do bello, nexo moral que falta nos grandes empórios mercantís da America e da Australia. Socrates diz, que os gregos faziam decorar Homero aos seus filhos, e Alexandre não é mais do que um producto das impressões d'esses poemas. Em Camões sente-se que este mesmo espirito o animava; na sua epopêa recolhe todas as formosas *tradições* da história portuguesa [...] na sua primeira educação, extranha á literatura, mas dirigida pelo sentimento domestico, apprendeu tambem a apreciar os *Romances* cavalheirescos da tradição popular, que elle tantas vezes cita nas suas comedias e redondilhas (BRAGA, 1873, p. 3-4). Com relação à língua e ao território Teófilo Braga nos diz basicamente o seguinte tendo em mente *Os Lusíadas*: "Depois da *tradição*, o que é a *língua*, senão um dos característicos mais fortes da nacionalidade? Sob este aspecto leva Camões a primasia a todos os escriptores portugueses. Pode-se dizer que o seu livro obstou á scisão da lingua portuguesa em diversos dialectos: a lingua do continente conservou a mais inteira unidade [...] Depois da *lingua*, a nacionalidade afirma-se na unidade de *territorio* [...]. Camões animára a vida com o ideal d'essa *ditosa pátria sua amada*; no momento em que a não pôde mais tocar como livre, morreu com ella para a esperança e para tudo. A sua epopêa é o unico signal que ainda nos faz conhecidos, por que contém o espirito, o sentimento e a vida do facto capital com que entrámos na historia (BRAGA, 1973, p. 5-6). Novamente aqui, o conde de Valenças, em certos trechos, o segue quase que em um completo dequalque, até nos detalhes e exemplos que por razão de espaço suprimimos, incorrendo, por vezes, em evidente plagio, posto que não faz qualquer menção, em seu discurso, ao açoriano: "A língua, todos o sabem, ninguém a enriqueceu como o autor dos *Lusiadas*. Deve-se-lhe a profunda alteração que ella sofreu no seculo XVI [...]. O territorio é afirmado por Camões, quando o descreve; quando o glorifica, esperando vêr Portgugal a monarchia do Universo; quando lhe dá força imensa e conhecida, iluminando as nossas façanhas com a luz do seu genio; e quando o defende como soldado nos combates da Africa e da India. Assim, tendo 'numa mão sempre a espada, noutra a penna' canta até a morte a grandeza da pátria e do seu povo" (JARDIM, 1889, p. 133-134).

Para Romero (2001)[163], o *Caramuru* é "o poema mais brasileiro que possuímos". Pinheiro (1978, p. 393) também vê, no *Caramuru*, expressão de patriotismo em relação ao Brasil. No parecer de Veríssimo (1998), embora não fosse ainda sentimento de brasilidade, já revelava certo afeto pelo Brasil. O "patriotismo" do *Caramuru*, do seu ponto de vista, "não era ainda o brasileirismo estreme, senão um sentimento misto, comum a todos esses poetas, de lealdade portuguesa e de amor à terra natal, sentimento que se dividia entre a nação, que era Portugal, e a pátria, que era o Brasil" (VERÍSSIMO, 1998, p. 154-155). Como podemos depreender das palavras de Veríssimo, para ele, essa era uma característica comum a todos os poetas coloniais que teriam exprimido algum sentimento nativista. Ao comentar sobre as críticas dirigidas aos poetas denominados árcades, como Cláudio Manuel da Costa e Tomas Antônio de Gonzaga, Machado de Assim assume uma opinião similar a de Veríssimo no que tange ao suposto nativismo manifesto no *Caramuru*. Assim, ele afirma que, a despeito do que se pretendia fazer crer, as obras de Basílio da Gama e Durão "quiseram antes ostentar certa cor local do que tornar independente a literatura brasileira, literatura que não existe ainda, que mal poderá ir alvorecendo agora" (ASSIS, 1959, p. 30).

No século XX, muitos de seus postulados sobre a "literatura colonial" serão largamente reiterados nas inúmeras sínteses da literatura nacional produzidas ao longo desse século. A ideia de que Durão teve a intenção de compor uma epopeia brasileira ou de índole nativista, construída pela crítica oitocentista se perpetuará em algumas das histórias da literatura brasileira do século XX. Tristão de Athayde, seguindo a tendência hermenêutica que vigorou nos discursos críticos do século XIX, e já dentro de uma visão teleológica de história literária, afirmava no início do século XX que "influências da terra já se faziam sentir desde os balbucios dos coloniais, sensíveis em Basílio da Gama e Durão, acentuando na primeira geração romântica e levado aos seus primeiros frutos definitivos, em prosa, com José de Alencar" (ATHAYDE, 1980, p. 278). Já Cavalcanti afirma que Durão "compôs uma obra de inquieto sentimento patriótico, exaltando o esplendor da terra de Santa Cruz, desde os bizarros costumes dos seus aborígines e de seus arraiais até a fragrância deliciosa dos selváticos

[163] Em uma das mais interessantes passagens de seus escritos, em que pulsa ao mesmo tempo, seu nacionalismo e seu positivismo, diz Romero, no livro que escreveu em parceria com Ribeiro: "O valor do *Caramuru*, como produto nacional, está em ser uma espécie de resumo da vida histórica do Brasil nos três séculos em que foi colônia; está em fazer assistir à fundação da nossa mais antiga cidade, a velha capital, e acompanhar o crescimento da nação, até quase os nossos dias, tudo como um fenômeno natural, como um produto do solo e das três raças" (ROMERO; RIBEIRO, 2002, p. 110).

pomares brasileiros" (CAVALCANTI, 1996, p. 427). Muitos outros, também reafirmarão isso ao longo do século XX[164].

Entretanto, há aqueles que questionaram essa visão, percebendo o caráter luso do poema de Durão. A opinião de que o *Caramuru* é um poema brasileiro será criticada, por exemplo, Dutra, que considera o poema de Durão, "desde a estrutura até a linguagem", uma cópia dos *Lusíadas*, que não merece o título dado por Romero, "somente por apresentar um simples 'pano de fundo' local" (DUTRA, 1968, p. 351). Algo que também é observado por Bosi (1994, p. 68): "se, pela cópia de alusões à flora brasílica e aos costumes indígenas, o *Caramuru* parece dotado de índole mais nativista do que o *Uraguai*, no cerne das intenções e na estrutura, a epopeia de Durão está muito mais distante do homem americano do que o poemeto de Basílio". A despeito das implicações que tais afirmações possam suscitar em relação à suposta "índole nativista", não somente no que se refere ao poema de Durão como ao de Basílio da Gama e aos demais épicos de fins do século XVIII, é de se destacar a mudança de perspectiva que Bosi apresenta em relação aos demais autores aqui arrolados que até então haviam se ocupado do *Caramuru*. Bosi supõe um fim ideológico na escritura do *Caramuru*, que diz respeito à sua oposição, como um dos intelectuais a serviço da ideologia pós-pombalina.

Como pudemos observar, é mobilizando, além da noção de "tradição", matizada pelos sentidos a ela agregados ao longo do tempo nas apropriações idealistas, românticas e positivistas, as noções, também elas idealistas, românticas e positivistas, de "literatura", "gênio", "espírito", "nação" etc., amparando-se nas aparentes evidências textuais encontradas n'*Os Lusíadas*, lê o poema de Camões como expressão do nacionalismo luso que impregnava o eu do poeta.

Porém, o que os autores românticos, e pós-românticos, como é o caso de Braga, Figueiredo, Cidade, bem como da maioria dos críticos e historiadores da literatura que, a partir do idealismo "alemão" e do "romantismo", se ocuparam de poemas como *Os Lusíadas* e *Caramuru*, não perceberam é que nessa interpretação que fazem das aparentes "evidências textuais" do patriotismo declarado do poeta, residem pelo menos três problemas fundamentais: 1) A desconsideração da historicidade dos conceitos que deveria nos levar a ter em conta que o sentido das palavras, das noções mudam; como temos visto até aqui, os sentidos podem cambiar significativamente ao longo do tempo. Sendo desse modo, é preciso

[164] Para a maioria dos críticos literários e historiadores da literatura brasileiros do século XX, (HOLANDA, 1991, p. 88, 94; SODRÉ, 1976, p. 112-113; MOISÉS, 1985, p. 299) o *Caramuru* é, como para muitos românticos, expressão de alguma espécie de nativismo em relação ao Brasil.

que nos questionemos sobre os reais significados de palavras como “amor”, “pátria”, “nação”, “povo”, “gente” etc., que são comumente empregadas na epopeia de matriz virgiliana e/ou lucana; 2) Por outro lado, deveríamos nos perguntar, uma vez que precisássemos o sentido de tais palavras e, portanto, das noções que comunicam, se o pressuposto segundo o qual tais declarações representam o sentimento do poeta, a sua subjetividade transbordando em expressão de nacionalismo, a sincera e exteriorização de um espírito, compreendido como um *Eu* psicológico, uma consciência subjetiva, tal como teorizaram os primeiros românticos. Sendo assim, somente por meio de uma investigação que avalie criteriosamente os vínculos institucionais dos poemas, seu fundamento político, no fim das contas teológico-políticos – a reconstituição histórica das categorias teológicas e políticas em voga no tempo em que foram escritos (cf. HANSEN, 2005, 2008; VALLE, 2010), bem como os propósitos que motivaram tal escrita, os fins a que se destinavam os poemas épicos que leem a partir de seu presente histórico, para usar uma expressão idealista, do *Zeitgeist*, o espírito de seu próprio tempo.

4.3 POESIA ÉPICA, TRADIÇÃO E PRECEITUAÇÃO POÉTICA NO SÉCULO XVIII

Por “tradições doutrinais” entendam-se os *corpora* doutrinários, opiniões tidas como parte de um conjunto pelos letrados dos séculos XVI, XVII e XVIII, como é possível notar em alguns de seus pronunciamentos, mas que, como sabemos, e como eles próprios explicitavam cada um a seu modo, apresentam pontos de vista distintos sobre a poesia. A ideia de conjunto, portanto, não pode obliterar as divergências. A questão é que as diferentes opiniões, por mais que possam ser diversas entre si, são consideradas como patrimônio comum legado pelos antigos, cabendo ao que as recebe em seu próprio presente ajuizar sobre a sua pertinência, aplicabilidade e contrapô-las às “novas” opiniões que se apresentam no fim das contas como derivações das doutrinas antigas. Doutrinas estas que podem se referir a distintos objetos, como, por exemplo, a poesia em geral e suas espécies, entre elas, a épica. Desse modo, não podemos tomar as doutrinas sobre a poesia épica que circularam entre os séculos XVI e XVIII como um monólito, como um bloco homogêneo a que geralmente se dá o nome de tradição. Sua unidade é apenas aparente, um efeito do reconhecimento da *auctoritas* dos antigos, da crença partilhada ao longo do tempo de que os antigos deveriam ser tratados como ascendentes cuja herança é recebida e administrada pelas sucessivas gerações. Essa é indubitavelmente uma crença compartilhada pelos letrados dos séculos XVI, XVII e XVIII, inclusive, entre aqueles que começaram a, de certo modo, relativizar a *auctoritas* com

vistas à afirmação, no mínimo, de uma equivalência entre antigos e modernos, sobretudo a partir do século XVII na França sob Luís XIV.

Como se poderá observar, os letrados dos séculos XVI, XVII e XVIII não são unânimes em relação aos preceitos que, no seu entender, deveriam ser seguidos pelos poetas na escrita de uma epopeia. Desse modo, no que se poderia denominar "tradições doutrinárias" sobre a poesia de caráter épico, tensões são frequentes. Tais "tradições" se apresentam no fim das contas como uma espécie de rede de *doxai* que concorrem, numa relação polêmica, por vezes, acirradamente polêmica, para deterem o monopólio, para usar a expressão consagrada por Bourdieu (1998;), da definição da poesia e sobre a determinação das práticas letradas. Isso se evidencia, por exemplo, em dois dos escritos que mais nos interessam neste capítulo, por conta de terem eles, até certo ponto, como se demonstrará adiante, orientado a produção poética da segunda metade do século XVIII, o *Verdadeiro Método de Estudar*, de António Luís Vernei e a *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em Geral, e de todas as suas espécies principais*, de Francisco Brito Freire, o Cândido Lusitano. Entre os séculos XVI e XVIII, quer nos discursos de viés preceptivo, quer na prática dos poetas, a épica é, em muitos sentidos, redefinida – sem que se tenha necessariamente rompido com o regime de produção poética antigo, que será questionado e, por fim suplantado, desde o final do século XVIII com o advento do idealismo "alemão" e das perspectivas românticas.

Essas "tradições doutrinais" se encontram dispersas, sendo transmitidas por meio de diferentes gêneros textuais, seja no âmbito do que poderíamos chamar de preceptiva propriamente dita – designação problemática, dificuldade a que não podemos deixar de aludir, mas que não enfrentaremos, com o devido vagar que ela exige, nesse trabalho[165] –, tratados de

[165]A preceptiva não é um gênero. Em última análise, não há uma preceptiva, mas preceptivas. Preceptivas artísticas, por exemplo. Existem preceptivas poéticas, retóricas, arquitônicas, pictóricas, etc, mas não "a preceptiva". Muitas são as preceptivas poéticas, muitas são as preceptivas retóricas, muitas são as preceptivas da pintura, e assim sucessivamente. Elas são sempre contingentes e, portanto, produções particulares, muitos embora não sejam de modo algum autônomas e progressivas tal como os ensaios de crítica literária pretendem ser atualmente. Aquilo que poderíamos entender por *a preceptiva* diria respeito, portanto, ao conjunto de tratados que versam, de forma normativa, sobre as diferentes artes, fazendo parte da *preceptiva pictórica quinhentista*, por exemplo, os vários tratados de pintura produzidos ao longo do século XVI, ou, ainda que produzidos um pouco antes da marcação cronológica do início ou do final do referido século, tenham um tipo de doutrinação, estilo de escrita, disposição e predileções autoritativas que estabelecem uma clara relação de identidade entre esses tratados primevos ou tardios. A particularização poderia ser feita de diferentes modos, na medida em que há a possibilidade de se considerar múltiplos limites espaciais e temporais nesse conjunto a que denominamos *preceptiva pictórica quinhentista*. Poderíamos falar, digamos, de *preceptiva pictórica quinhentista portuguesa* ou então de *preceptiva pictórica quinhentista holandesa*, etc. Mas não somente isso, pois poderíamos ainda, considerando que existem tratados dedicados a gêneros artísticos específicos, falar de *preceptiva épica quinhetista*. Entretanto, seria possível entender também, que *preceptiva épica quinhetista* poderia dizer respeito a toda a preceituação quinhentista referente à épica, a qual está presente em *tratados de arte poética* e em tratados dedicados exclusivamente ao poema heroico. Nesse último caso, *preceptiva* estaria para *discurso preceptivo* e não para *tratado de preceitos*. Como perceberemos, a opção, nesse caso, pelo plural é mais condizente com o que verificamos ao considerarmos o conjunto de tratados escritos entre os séculos XVI e XVIII, uma vez que há

caráter dissertativo, sistemáticos (à semelhança de muitos dos escritos atribuídos a Aristóteles, a exemplo da *Poética*, da *Retórica*, da *Metafísica*, da *Política* etc.), epístolas, por vezes em verso (no que emulavam a Horácio), diálogos (seguindo, por exemplo, Platão e Cícero), mas também em paratextos apensos, geralmente, a obras poéticas (exórdios, notas etc.), ou em então outros documentos cuja matéria não é propriamente a poesia, epístolas de matéria diversa, por exemplo. Não podemos nos esquecer, ainda, dos escritos que tratam da arte retórica, por vezes vinculada à poética, e, que, portanto, dizem respeito direta ou indiretamente à poesia épica.

No capítulo que se inicia, portanto, trataremos, dentro das condições que nos impõem os limites de espaço e tempo em que realizamos este trabalho, da transmissão e recepção dessas doutrinas entre os séculos XVI e XVIII, com o objetivo de, por um lado, traçar um

---

diferentes tipos de *preceptivas*, tratados de preceitos, dedicados a uma arte em particular. Evidentemente, não seria adequado afirmar que os *Discursi* de Tasso são *preceptiva* no mesmo sentido que o são, por exemplo, a *Philosophia Antiqua Poetica* de Pinciano ou as *Tablas Poéticas* de Francisco de Cascales. No primeiro caso, temos um conjunto de discursos "diretos" e, no segundo, dois diálogos. A forma como lidamos com cada um os dois gêneros de *preceptiva poética*, será em alguma medida particular, tendo em vista que esses dois textos foram escritos em modalidades textuais distintas. A inteligibilidade do diálogo é uma, a inteligibilidade de um discurso dissertativo é outra, pois em ambos os casos a leitura demanda o conhecimento do funcionamento específico do gênero discursivo em suas especificidades de produção e em seus protocolos de recepção. Em geral o diálogo pode oferecer maiores dificuldades para seu entendimento se seus fundamentos retóricos não forem bem compreendidos. Afinal, como saber quais opiniões devem ser tomadas como preceito, se há várias vozes sendo representadas. Além disso, é preciso ter em conta, por exemplo, que no diálogo aquilo em que as falas tidas como "tolas", ou apenas "parcialmente corretas", são decisivas para a depreensão do que está sendo ensinado ali como norma a ser seguida. Nesse ponto, parece ser preciso distinguir, portanto, *preceptiva* de *discurso preceptivo*. Tomando a designação *preceptiva* sempre em relação à diversidade e *discurso preceptivo* em relação ao conjunto de características e funções que permitem que afirmemos, por exemplo, porque tratados dedicados a diferentes artes podem ser classificados enquanto *preceptivas*. Entenda-se por *discurso preceptivo*, portanto, todo discurso que se ocupe de preceitos de uma arte específica. Esse discurso se constitui de uma série de enunciados que tem em vista o estabelecimento de uma norma de elaboração artística. Digamos norma, nos referindo às séries de preceitos específicos que em tese devem regular a produção dos diferentes gêneros de arte, entre elas a poesia. Assim, no caso da preceptiva arquitetônica, por exemplo, essas séries específicas constituem conjuntos de preceitos, que via de regra se entrecruzam em um ou mais pontos, e dizem respeitos aos diferentes gêneros praticados na arquitetura. Mas, para além de tratar dos preceitos próprios de cada gênero, o discurso preceptivo se ocupa da definição desses gêneros, geralmente feita mediante a apresentação dos preceitos, bem como da arte a que esses gêneros pertencem; à natureza e função dessa arte, por exemplo. O discurso preceptivo é, antes de tudo, o que poderíamos chamar, a partir de uma noção do século XX, metalinguagem. Rigorosamente, uma preceptiva deveria ser um tratado que versasse sobre os preceitos de uma arte em particular, no caso da preceptiva poética um tratado sobre as regras da poesia. Não obstante, essa definição "ideal" de preceptiva, o discurso preceptivo é encontrado em vários outros lugares. Disperso na multiplicidade de textos usados para discorrer sobre a poesia, o *discurso preceptivo* transcende a materialidade de um tratado normativo dissertativo. Ele circula por diferentes gêneros textuais e amalgama-se com outras matérias consideradas importantes para essas comunidades letradas. Ele está presente, além dos tratados e diálogos, gêneros discursivos tradicionalmente identificados com o discurso preceptivo (que remontam a autoridades como Platão, Aristóteles, Cícero, Quintiliano), ele figura em cartas, prefácios, notas, advertências, etc., bem como na própria poesia a que pretende regular. Nos tratados de arte poética geralmente encontramos uma exposição inicial, ou teatralização pela qual se pretende expor – no caso dos diálogos –, sobre a natureza, a finalidade, as causas da poesia para depois ter início uma exposição de preceitos referentes às diferentes espécies de poesia. Há tratados em que se discursa sobre a poesia em geral e outros em que a exposição se concentra em um gênero específico, o poema heroico, a tragédia, a comédia e assim por diante. Sem falar do fato de que os tratados de retórica, alguns dos quais se ocupam exclusivamente da chamada retórica epidítica, em alguma medida importam àqueles que se ocupam da produção poética.

panorama histórico da constituição das *traditiones* de doutrina referentes ao gênero épico – o que permitirá diferenciá-la, a posteriori, do costume propriamente dito – e, por outro, por em relevo o que se concebia por "epopeia", "poema heroico", "épica" na segunda metade do século XVIII, quando foram produzidos os poemas que nos interessam, entre eles o *Caramuru*.

Um ponto de partida que pode se revelar proveitoso para uma investigação acerca das opiniões correntes na cultura letrada de um determinado período, ainda que reconhecidamente limitado, tendo em vista o caráter naturalmente reducionista das obras lexicográficas, são as definições dadas por dicionários da época, sobretudo as que são encontradas em dicionários de larga circulação entre os homens de letra que temos em vista, conforme o fizemos ao tratar da noção de tradição. Em se tratando do século XVIII, e de Portugal, é, sem dúvida, o *Vocabulario Portuguez e Latino*, e seu *Supplemento*, de Rafael Bluteau, ao qual já recorremos no capítulo anterior, aquele que pode nos ser mais interessante. Sendo assim, esta será a primeira obra a que nos ateremos na exposição que se segue, para, a partir dela, recuarmos o quanto for possível no rastreamento das tradições textuais que transmitiram as doutrinas concernentes à poesia épica desde o século XVI.

É conhecida a repercussão que a obra de Bluteau teve entre os letrados do século XVIII (CURTO, 2009, p. 339). É pouco provável que Cláudio Manuel da Costa, Tomás António de Gonzaga, Basílio da Gama e Santa Rita Durão não tenham mantido alguma espécie de contato com as obras lexicográficas de Bluteau no curso de sua educação letrada e além dela. Vejamos, então, como Bluteau define a épica e em que medida a sua definição é subsidiária da preceptiva poética da época e de outras mais antigas, para, em seguida, passarmos a obras propriamente doutrinárias. Encontramos, no *Vocabulário*, um verbete dedicado à epopeia, no qual se assevera que:

> EPOPEIA. Epopéa. Derivase do Grego *Epos*, Poema, & *poieein*, Fazer. Val o mesmo que *Poesia Heroica*, ou obra em versos Heroicos, ou assumpto de *Poema Epico. Argumentum epicum. Historia*, ou *Fabula versibus Hervicis descripta*. Se por *Epopeia* entenderes, Poema Epico, chamalohás *Epos*, *Neut. Horat*. Nos antigos Autores Latinos este nome tem só nominativo, accusativo, & vocativo singular. Tendo mais proporção, com o poema mixto, que com a *Epopeia* (BLUTEAU, 1713, p. 182).

Note-se que Bluteau se atém principalmente às razões que justificariam a designação do poema que convencionalmente se chama "epopeia". No seu entender, como vemos,

"epopeia" é sinônimo de "poesia heroica", sendo possível identificá-la com o "poema épico" (cf. VERNEY, 1991, p. 164). Assim, ele foca na matéria própria a esse gênero de poesia, mas também no tipo de verso que se emprega na composição de um poema heroico. Já no verbete "epopeia", do *Supplemento*, Bluteau, como é a tendência nos verbetes refundidos nessa obra, é mais minucioso em sua definição:

> EPOPEIA. Poema Epico. Os Doutos a definem assim. *Discurso, inventado com arte para dirigir, e regular os costumes, com instrucçoens disfarçadas, debaixo das Allegorias de huma acção notável, declarada em verso por hum modo verosimil, que recree, e admire.* O Poema Epico perfeito, he o ultimo esforço da Poesia. Aos Gregos deu Homero hum modello delle na sua Iliada, e na sua Odyssea; aos Latinos deu Virgilio outro exemplar na sua Eneida. Em hum, e outro naõ deixaõ os Criticos de descobrir defeitos; como tambem na Jerusalem de Tasso, Adonis de Marino, e no Rollando de Ariosto, que elles achaõ muito distantes da perfeiçaõ do Poema Epico, por falta da ordem requisita. Dizem estes mesmos, que neste genero de Poesia naõ tiveraõ melhor successo os Francezes, que os italianos, e que de tantos Poemas Epicos, que os seus compuzaraõ, nenhum delles he verdadeiramente merecedor deste nome; o mesmo affirmaõ da Pharsalia de Lucano, e de outras Historias em verso (BLUTEAU, 1727, p. 386).

Resumindo a opinião dos "doutos", indeterminados no verbete do *Supplemento*, Bluteau define a epopeia, como o fizera antes, como um poema, como um "discurso, inventado com arte" cuja finalidade é instruir e deleitar[166] – o que nos remete à raiz grega

[166] Bluteau repõe um lugar comum segundo o qual a poesia épica deveria ser lida alegoricamente, posto ter sido, conforme habitualmente se alegava, assim concebida com esse propósito pelos poetas. A instrução deve, segundo Bluteau, apoiando-se em opiniões anteriores, ser encoberta, disfarçada sob as alegorias de uma ação extraordinária (cf. LE BOSSU, 1675, p. 5-13). Recorreu-se a esse *topos*, por exemplo, para justificar o uso de divindades pagãs na fábula épica por parte de Camões. Frei Bartolomeu Ferreira, censor de *Os Lusíadas*, se apoia nesse argumento para justificar a aprovação de se mandar imprimir o épico de Camões em 1572. Conforme arrazoa Ferreira: "Vi por mandado da santa & geral inquisição estes dez Cantos dos Lusiadas de Luis de Camões, dos valerosos feitos em armas que os Portugueses fizerao em Asia & Europa, e não achey nelles cousa algua escandalosa, nem contrária â fé & bõs custumes, somente me pareceo que era necessario aduertir os Lectores que o Autor pera esclarecer a difficuldade da nauegação & entrada dos Portugueses na India, usa de hua ficção dos Deoses dos Gentios. E ainda que sancto Augustinho nas suas Retractações se retracte de ter chamado nos liuros que compos de Ordine, aas Musas Deosas. Toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta, não pretende mais que ornar o estilo Poetico não tiuemos por inconueniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal, & ficando sempre salua a verdade de nossa sancta fe, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios. E por isso me pareceo o liuro digno de se imprimir, & o Autor mostra nelle muito engenho & muita erudição nas sciencias humanas. Em fe do qual assiney aqui". Em uma conhecida passagem do *Discursos vários políticos*, defende o Chantre Manuel Serafim de Faria: "Camões concebeu o fabuloso fundado na alegoria. Assim entendeu, debaixo de Júpiter e deuses, a divina providência e os espíritos angélicos, que governam o mundo. Esse sentido alegórico das deidades pagãs reconheceram alguns filósofos antigos, que com isso, e pela falta do lume da fé, deram com essas fábulas causa a idolatria. Mas hoje não há êsse perigo, e o próprio Camões, imitando o fim do Canto VI da *Eneida*, deixou claro o sentido alegórico do seu fabuloso (veja-se a passagem em que Tetis explica ao Gama o 'Céu Impirio'). Camões está assim livre de tôda calúnia no que respeita ao fabuloso" (AMORA, 1955, p. 53). Boileau será um dos que defenderá, no século XVII, o emprego dos deuses pagãos em épicos modernos. Na sua *Arte Poética em versos* (1674), ele argumenta que esse emprego

epos, que, conforme assinalara em seu *Vocabulário*, dá origem ao termo "epopeia"[167]. Espécie de poesia que deve ser verossímil e causar admiração[168]. Em resumo, "O Poema Epico perfeito, he o ultimo esforço da Poesia", no sentido de ser a realização poética mais almejada, mas também a mais árdua. Essa grandiosidade e grau de dificuldade que envolve a feitura de um poema épico é comumente reiterada entre aqueles que versam sobre o assunto no século XVIII. Exemplo disso encontramos nas "Advertências preliminares ao *Poema Heroico da Henriqueida*", de D. Francisco Xavier de Menezes, quarto conde da Ericeira:

> Resolvi-me, naõ sey se com demasiada ousadia, a exporme ao perigo, em que naufragaraõ por mais de vinte e sete séculos mais de quatrocentos Poetas de todas as naçoens, que escreveraõ Poemas Heroicos; e naõ sey, se concordaraõ todos em que dous de cada cento ficaraõ izentos da critica justa (MENEZES, 1741, p. d1-d2).

é perfeitamente aceitável, na verdade louvável, pois a poesia épica "Se soutient par la fable et vit de fiction". Nela, tudo é usado "pour nous enchanter" (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 46). Nela, "Tout prend un corps, une âme, un esprit, un visage. Nela, "Chaque vertu devient une divinité:/Minerve est la prudence, et Vénus la beauté;/Ce n'est plus la vapeur, qui produit le tonnerre,/C'est Jupiter armé pour effrayer la terre;/Un orage terrible aux yeux des matelots,/C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots;/Écho n'est plus un son qui dans l'air retentisse,/C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse" (1979, p. 46). Assim, como ele segue dizendo, "dans cet amas de nobles fictions,/Le poète s'égaye en mille inventions,/Orne, élève, embellit, agrandit toutes choses,/Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses" (1979, p. 46). E completa sua argumentação dizendo: Qu'Énée et ses vaisseaux, par le vent écartés,/Soient aux bords africains d'un orage emportés,/Ce n'est qu'une aventure ordinaire et commune,/Qu'un coup peu surprenant des traits de la fortune./Mais que Junon, constante en son aversion,/Poursuive sur les flots les restes d'Ilion;/Qu'Éole, en sa faveur, les chassant d'Italie,/Ouvre aux vents mutinés les prisons d'Éolie;/Que Neptune en courroux, s'élevant sur la mer,/D'un mot calme les flots, mette la paix dans l'air,/Délivre les vaisseaux, des Syrtes les arrache,/C'est là ce qui surprend, frappe, saisit, attache./Sans tous ces ornements le vers tombe en langueur,/La poésie est morte ou rampe sans vigueur,/Le poète n'est plus qu'un orateur timide,/Qu'un froid historien d'une fable insipide" (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 46). Então, depois de fazer a apologia ao emprego da mitologia pagã na poesia épica, Boileau censura os poetas católicos por estes desprezarem a mitologia pagã: "C'est donc bien vainement que nos auteurs déçus,/Bannissant de leurs vers ces ornements reçus,/Pensent faire agir Dieu, ses saints et ses prophètes,/Comme ces dieux éclos du cerveau des poètes;/Mettent à chaque pas le lecteur en enfer,/N'offrent rien qu'Astaroth, Belzébuth, Lucifer.../De la foi d'un chrétien les mystères terribles/D'ornements égayés ne sont point susceptibles" (BOILEAU-DESPRÉAUX, p. 1979, p. 46-47). Boileau afirma ser impróprio tornar matéria de poesia os "terríveis mistérios" da fé de um cristão, pois, segundo ele, aquilo que o Evangelho oferece são mandamentos a ser observados e "tormentos merecidos" aos desobedientes. A mistura de ficções poéticas com as verdades da fé é tida como criminosa, pois dá "ar da Fábula mesmo às verdades do Evangelho" (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979, p. 47).

[167] Na entrada *Epos*, eos, do *Parvum Lexicon Latinum, Lusitana interpretatione adjecta***,** de Pedro José da Fonseca (obra publicada pela primeira vez em 1762), com remissão a Horácio: "Verso heroico, poema épico" (FONSECA, 1798, p. 103).

[168] O "admirável", o "maravilhoso" (*admirable, merveilleux, meraviglioso*), que se espera de um poema épico, e que, no século XVIII, em tratados como os de Cândido Lusitano e Luzán, e muito provavelmente nesse verbete de Bluteau, remonta às apropriações das doutrinas do sublime atribuídas a Longino por parte de tratadistas franceses como Boileau e Le Bossu (cf. CRONK, 2002, p. 94; BERRÍO; FERNÁNDEZ, 1999, p. 32). Lembremos como Verney e, depois dele, Cândido Lusitano enalteceram Dionísio Longino, autor do *De Sublime Stilo*, conforme criam. Para Verney, Longino "além de filósofo e retórico, era um perfeitíssimo crítico, ensinou no tratado que nos deixou [...] como se devia julgar nestas matérias, e que coisa se devia chamar *engenho*" (VERNEY, 1991, p. 138).

Nas palavras de Luís António Verney, na Carta Sétima do *Verdadeiro Método de Estudar*, que trata da arte poética: "a coisa mais dificultosa da poesia", uma vez que, como segue dizendo, "quer tal engenho, tal erudição, tal juízo, que quem o considera bem não se atreve a fazê-lo, muito mais se observa os defeitos em que caíram muitos dos que o tem empreendido" (VERNEY, 1991, p. 165). Mais adiante, ainda discorrendo sobre a dificuldade de realização de um poema épico, Verney alude à enorme quantidade de preceitos que devem ser observados pelo poeta que se aventura na penosa empreitada de compor uma epopeia (cf. PINA E MELO, 2005, p. 198-199), não perdendo a oportunidade para, como é comum ao longo das cartas que compõem o *Verdadeiro Método de Estudar*, desqualificar abertamente os poetas seus patrícios:

> As regras são tantas e tão dificultosas, que são poucos os que se atrevam, e raríssimos os que não pequem contra algumas. Este é o motivo por que não produzirei muitos testemunhos, principalmente sendo o meu argumento conter-se nos limites de Portugal. Certamente neste reino é raríssimo o poema épico (VERNEY, 1991, p. 165).

Na verdade, ele, nessa mesma carta, já aludira à escassez de poemas épicos lusos e sobre a imperícia dos poetas portugueses no que diz respeito ao ofício poético (VERNEY, 1991, p. 144). Não seria absurdo supor que as muitas tentativas de se escrever poemas de matéria heroica na segunda metade do século XVIII, que originaram poemas como *Uraguai*, *Vila Rica* e *Caramuru*, entre alguns outros, estejam diretamente ligadas a essa alegada escassez de épicos lusitanos. Assim, para Verney, um dos motivos para o insucesso dos poetas ao comporem epopeias reside no fato de que o gênero exige o domínio técnico de muitos e variados preceitos, demandando, portanto, engenho, erudição e juízo acima da média, o que falta à maioria dos poetas, especialmente, segundo o parecer de Verney, em se tratando dos poetas portugueses.

Retornando aos verbetes de Bluteau, quando os contrapomos, fica patente que o erudito português lida, por um lado, com o que se depreende dos poemas e, por outro, do parecer a que chegaram aqueles que dele trataram quanto àquelas propriedades que seriam características dessa espécie poética. De um lado, portanto, aqueles que fizeram epopeias, do outro, aqueles que, com base nos poemas consagrados por sua perfeição, que têm como modelos primordiais a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida*, determinaram quais seriam os parâmetros pelos quais poemas posteriores deveriam ser avaliados; critérios estes pelos quais "naõ deixaõ os Criticos de descobrir defeitos" em muitos dos poemas heroicos escritos em

língua vulgar, como é o caso do *Orlando Furioso*, de Ariosto, da *Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, do *Adonis*, de Marino, conforme os exemplos dados por Bluteau, e os muitos outros, franceses e italianos, por ele aludidos.

Para que se tenha uma noção mais ampla e acurada apreciação do que se compreendia por "poema épico" no século XVIII – até porque, como temos visto, e ainda ficará mais evidente à medida que avançarmos em nossa exposição, Bluteau, simplesmente, traduz ou parafraseia autores estrangeiros do final do século XVII, e, o que é mais provável, se apropria indiretamente de suas doutrinas por meio de dicionários franceses que começam a ser publicados na segunda metade do século XVII[169], como o fazem em muitos momentos também os preceptistas ibéricos em seus tratados de arte poética desde o século XVI[170] –, é preciso que nos voltemos, num primeiro momento, para alguns dos tratados de arte poética

[169] Embora possamos especular que Bluteau possa ter-se valido do tratado de Le Bossu sobre o poema épico, parece mais verossímil presumir que, na verdade, tenha tido um contato de segunda mão com a exposição doutrinária do tratadista francês por intermédio do *Dictionnaire universel*. Sobre as relações intertextuais entre a obra lexicográfica de Bluteau e os dicionários franceses do final do século XVII (SILVESTRE, 2007). Conforme afiança João Paulo Silvestre (2007, p. 155, cf. 2008, p. 347): "O *Dictionaire Universel* foi certamente a fonte que foi explorada de modo mais sistemático, na medida em que o *Vocabulário* poderia acolher quaisquer das entradas de Furetière e os seus conteúdos de tipo enciclopédico eram valorizados por Bluteau. A influência modeladora é perceptível no estilo das narrações descritivas e na técnica de concatenação dos conteúdos. O confronto com a fonte revela que Bluteau compunha os seus artigos a partir de fragmentos do texto de Furetière, podendo supor-se uma redação quase ao decorrer da leitura, em que da tradução se eliminam as informações redundantes ou os dados considerados de interesse muito restrito". No *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes des sciences et des arts* (1690), de Antione Furetière, lemos: "Terme de Poësie. C'est l'histoire, la fable ou le sujet qu'on traite dans un Poëme Epique. Il se prend aussi quelquesois pour la Poësie Heroïque. L'*Epopée* este le chef d'oeuvre de la Poësie. Ce mot vient du Grec *epos, carmen, & poïeo, facio*" (FURETIÈRE, 1690, p. 960). E em "EPIQUE": "Qui appartient à la Poësie Heroïque, ou qui descrit quelque action signalée d'un Heros. L'Eneïde est le plus beau de tous les Poëmes *Epiques*. Ce mot vient du Grec *epos*, qui signifie *vers*, *poësie*, de *eipo, dico*" (FURETIÈRE, 1690, p. 959). Na segunda edição de 1702, ambos os verbetes são significativamente expandidos, trazendo agora referências ao tratadista René de Le Bossu. Em "EPOPÉE", temos: "Terme de Poësie. C'est l'histoire, la fable ou le sujet qu'on traite dans un Poëme Epique. Il se prend aussi quelquesois pour la Poësie Heroïque. En ce cas l'*épopée* est un discurs inventé avec art, ou une fable agreablement imitée sur une action importante, qui est racontée en vers d'une maniere vraisemblable, divertissante, & merveilleuse. LE P. LE B. L'épopée est le chef d'oeuvre de la Poësie. L'épopée ne doit jamais finir par l'infortune de celui qui a joüé le premier rôlle. LE P. LE B. Ce mot vient du Grec *epos, carmen, & poieo, facio*" (FURETIÉRE, 1702, p. 787). No caso de "EPIQUE" o acréscimo de informações é ainda maior, o que torna o verbete bem mais robusto em relação à versão anterior, tocando, por exemplo, em tópicos tais como a distinção entre tragédia e epopeia, a unidade de ação e o caráter do herói épico (FURETIÉRE, 1702, p. 785). Já no *Le Grand Dictionnaire des Arts et des Sciences* (1694), o verbete "EPOPÉE" traz, de modo um pouco mais resumido, uma definição muito próxima desta que encontramos no Furetière (cf. CORNEILLE, 1696, p. 230, 1732, p. 403). Sabemos, pelo próprio Bluteau, que esses dois dicionários franceses estão entre as obras que o lexicógrafo português consultou em seu trabalho de recolha (BLUTEAU, 1727, p. cii). A bem da verdade, Bluteau "seguiu de perto" essas duas obras estrangeiras na elaboração de seu *Vocabulário* (SILVESTRE, 2008, p. 287). São evidentes as coincidências de conteúdo entre as obras de Bluteau e os referidos dicionários franceses, o que se patenteia, por exemplo, em passagens como a que segue: "La Poëme *épique* est un discours inventé avec art pour former les moeurs par des instructions deguisées sous les allegories d'une action importante, racontée d'une maniere vraisemblable, & merveilleuse" (FURETIÉRE, 1702, p. 785).

[170] É comum nos tratados produzidos desde o final do século XVI na Península Ibérica que os preceptistas componham seus discursos prescritivos recorrendo a evidentes paráfrases e traduções por vezes não referenciadas; isso é muito comum, por exemplo, nos escritos de Manuel Pires de Almeida, que, em certos casos, assume, reformula e descontextualiza as palavras de um preceptista anterior (cf. MUHANA, 1997, p. 153).

que haviam sido escritos até então. Para tanto, ater-nos-emos nessa secção aos principais escritos sobre a poesia em geral e a épica, em particular, publicados ao longo do século XVIII, que, de algum modo, reverberaram na Península Ibérica e, em especial, em Portugal, bem como aqueles que lhes serviram de fundamento imediato, como transmissores e intérpretes das doutrinas antigas sobre a poesia desde o século XVII. Mas a preceituação, como já se assinalou, no século XVIII português, não está presente apenas em tratados de arte poética, ela pode ser achada alhures. Por exemplo, em preâmbulos e em comentários de obras coetâneas e passadas. Assim, a poesia épica é definida por meio de diferentes tipos de discursos que a repõem em questão, como vimos no caso do *Vocabulário* de Bluteau. Nesse momento, daremos atenção àquelas obras que foram produzidas imediatamente antes do século XVIII, especialmente as artes poéticas francesas publicadas nas últimas três décadas do século XVII.

O gênero épico despertou grande interesse entre o último quartel do século XVII e o primeiro do século seguinte, na França, nos anos em que a famosa *Querelle des anciens et modernes* polarizou os letrados da Academia Francesa. Nesse embate, no sentido de estabelecer ou relativizar a *auctoritas* dos antigos frente aos modernos, os debates em torno da poesia de Homero, tardios, é verdade, em relação ao auge da querela, são de grande interesse para a compreensão da atitude que muitas vezes se assume em relação a esse poeta ao longo do século XVIII e, portanto, para a discriminação dos atributos de um poema épico excelente.

Muitas das posições assumidas por alguns dos autores franceses do final do século XVII representam claramente a reação mais tardia do século XVII à poesia aguda de Góngora e de poetas italianos como Marino[171], posições que serão largamente endossadas no século XVIII, frente a tentativas de reabilitação dos modelos gongóricos.

O *Traité du poëme épique*, de René de La Bossu, um dos letrados franceses da segunda metade do século XVII que se posicionaram em defesa dos antigos durante a *Querelle*, terá grande acolhida entre aqueles que, no século XVIII, pretendem definir a épica.

[171] No parecer de Teixeira: "Descontadas as polêmicas em vida do próprio Góngora, o primeiro ataque sistemático contra o estilo agudo, de que ele é o maior representante, surgiu com o livro *Della Perfetta Poesia Italiana*, de Lodovico Antonio Muratori, editado em 1706". Como ele segue dizendo, "colocando-se a favor da nova poesia italiana, instaurada sob a égide da Arcádia Romana em 1690, esse livro combatia, em tom mais didático que polêmico, a poesia de Marino e suas derivações na Itália seiscentistas". Quanto aos franceses a que nos referimos, diz-nos: "Antes da censura de Muratori contra os seiscentistas italianos, houvera a célebre polêmica de alguns franceses contra a Itália, sobretudo Bouhours, Rapin, Fontenelle e Boileau. Sob o pretexto de combater o estilo ornamental dos Seiscentos, esses autores acusaram toda a poesia italiana, inclusive a de Petrarca e Tasso". Ainda segundo Teixeira, o "*Della Perfetta Poesia Italiana* foi parcialmente concebido para desqualificar esse ataque francês contra as letras italianas" (TEIXEIRA, 1999, p. 134). Embora haja quem, de certo modo, negue uma efetiva atitude de completa negação em relação à poesia de agudeza seiscentista, comumente classificada como barroca, a não ser por parte de autores tardios do chamado neoclassicismo francês, como é o caso, de um La Mesnardière (BERRÍO; FERNANDEZ, 1999, p. 32-33).

Publicado em 1675, o tratado de Le Bossu é recorrentemente citado e aludido desde sua primeira recepção francesa, como aquela que se dá nos dicionários enciclopédicos de Furetière e Corneille em que, em grande medida, se baseia Bluteau na compilação de seus verbetes. Le Bossu, ao lado de Boileau, René Rapin e outros, será um dos tratadistas franceses do século XVII cujas doutrinas sobre a poesia épica serão amplamente retomadas no século XVIII (ROGERS, 2003, p. 366). Na Península Ibérica, a recepção do tradado sobre o poema épico de Le Bossu é incontestável, ele se apresenta como uma das obras que habitualmente comparecem nas exposições doutrinárias de espanhóis e portugueses dos Setecentos. Luzán, de contínuo, reconhece a autoridade do padre René Le Bossu ao tratar do gênero épico[172]. Xavier de Menezes não deixa de, ao menos uma vez, fazer menção ao *Traité du poëme épique*. Aliás, no circulo letrado que orbitava em torno da figura do quarto conde da Ericeira, eram comuns as leituras dos escritos de Le Bossu (JOAQUIM, 2005, p. 26n.). Membro desse circulo letrado, Pina e Melo, em carta, recomenda a José Xavier Valadares e Sousa, no contexto de diálogo sobre *Conquista de Goa*, a leitura de Le Bossu e de outros autores franceses como Le Batteux e Rapin (JOAQUIM, 2005, p. 62-64). Não podemos deixar de mencionar, é claro, como teremos a oportunidade de destacar, Cândido Lusitano que, em sua exposição doutrinária sobre o gênero épico, em várias oportunidades recorre ao tratado de Le Bossu. Vale lembrar que Le Bossu é uma das fontes ainda que indireta de Bluteau. A definição de Le Bossu, aquela que, direta ou indiretamente, fundamenta o verbete do *Supplemento* de Bluteau, é a seguinte: "L'EPOPE'E est un discours inventé avec art, pour former les moeurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action importante, qui est racontée en Vers d'une maniere vrai-semblable, divertissante & merveilleuse" (LE BOSSU, 1675, p. 14). Parece claro, portanto, que Le Bossu é, definitivamente, um dos preceptistas franceses do século XVII que mais diretamente nos interessa conhecer nesse nosso esforço no sentido de compreender os textos doutrinários sobre a poesia produzidos em Portugal no século XVIII, o que faremos mais detidamente no cotejo com os escritos de Verney, Cândido Lusitano e Pina e Melo.

No início da década anterior, em 1662, apareceu um tratado com o mesmo título do tratado de Le Bossu, escrito por um letrado que ficará do lado dos defensores dos modernos. O *Traité du poëme épique*, de Michel de Marolles, basicamente um comentário da *Eneida*, de Virgílio. De Marroles afirma ser o poema heroico:

[172] Os estudiosos da *Poética* de Luzán têm apontado a estreita relação entre suas opiniões sobre a poesia e aquelas defendidas por alguns tratadistas franceses do final do século XVII: "la dirección general de las enseñanzas de Luzán coincide con la de los doctrinarios franceses como Rapin, Boileau y Le Bossu" (SEBOLD, 1989, 104).

> Un Ouvrage Poëtique, écrit d'un stile sublime & pur pour un sujet grave & serieux, inventé ou tiré de l'Histoire; orné d'Episodes, de descriptions, & de comparaisons iustes pour diversifier la narration dans unité d'action, instruisant agreablement son Siecle & la Posterité pour faire aimer les vertus & haïr les vices (DE MARROLES, 1662, p. 3).

Não houve, em Portugal, uma produção significativa de tratados de preceptiva poética nos séculos XVI e XVII (CASTRO, 1984, p. 509; cf. MOREIRA, 2004, p. 129). Conforme Aníbal Pinto de Castro, por terem alguns portugueses desde a metade do século XVI, a exemplo de Aquiles Estaço (1553), Pedro Veiga (1578), D. Frutuoso de São João (em fins do século XVI) e Tomé Correia (1587), escrito comentários – sem falar das traduções de Horácio e Aristóteles – em que se expunham os preceitos da arte poética,

> não significa todavia que a teorização poética tenha sido particularmente rica em Portugal. Acontece mesmo que algumas das peças fundamentais da produção portuguesa nesse campo, por vezes de notável projecção a nível europeu (como as obras de Tomé Correia) foram elaboradas e publicadas no estrangeiro, sem terem dado entre nós todos os frutos que delas se podiam ter colhido (CASTRO, 1984, p. 509).

No século XVII, ainda que as polêmicas em torno da poesia de Camões tenham impulsionado a produção de discursos sobre poética, a situação não é tão diferente. Excetuando a *Arte Poética e da Pintura e Symetria, com principios da Pesrpectiva*, de Philipe Nunes (1615), na verdade, um breve tratado de versificação que traz algumas poucas linhas sobre a natureza da poesia e exemplos de estruturas estróficas e de seus usos em diferentes espécies poéticas, exemplos que servem, no entender do autor, para corroborar suas asserções pontuais, há os escritos de Manuel Pires de Almeida e Farias e Sousa. Somente no início do século XVIII, e como um veículo de difusão das doutrinas da agudeza[173], que vinham da Itália e da Espanha, é que aparece em Portugal um tratado de envergadura, a *Nova Arte de Conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira, publicada em dois volumes que saem, respectivamente, em 1718 e 1721, mas que pouco contribui para a definição setecentista de poesia épica.

Para compreender a preceptiva portuguesa sobre a poesia épica que aparece no século XVIII, é incontornável conhecer a preceptiva francesa e italiana de fins do século XVII e

[173] Como bem lembra Teixeira (1999, p. 242), "Francisco Leitão Ferreira evita o termo *agudeza*, preferindo o vocábulo *conceito*, no sentido de apreensão sutil de uma noção. Ao conceito liga-se a ideia de argumento engenhoso, que é o artifício com o qual se demonstra a verdade ou a verossimilhança de uma matéria" (cf. CASTRO, 2008, p. 143-227).

início do XVIII, as opiniões de tratadistas, alguns dos quais também poetas, como Le Bossu, Boileau, Rapin, Muratori, Gravina, Salvini, Menzini, Voltaire[174], entre outros, bem como os tratadistas espanhóis que, na primeira metade da centúria, se apropriam das doutrinas mais recentes que vêm de França e Itália, cujo exemplo mais destacado é indiscutivelmente Ignácio de Luzán. Não obstante o destaque que essas poéticas de fins dos Seiscentos recebem por parte dos portugueses, é igualmente verdade que preceptistas e comentaristas mais antigos, como Castelvetro, Robortello, Minturno, Scaligero, Tasso, Pinciano e Cascales, que, no mais das vezes, mediam as leituras que se fazem dos autores gregos e romanos empreendida desde o final do século XVII em França, Itália, Espanha e Portugal, não deixam de ter o seu lugar na definição do gênero épico nesse tempo. Como pretendemos demonstrar, quer se trate dos poetas, quer das autoridades doutrinárias, no século XVIII, múltiplas temporalidades se sobrepõem na preceituação e na prática da poesia épica. Nos textos sobre poesia do século XVIII que chegaram até nós, é possível, olhando para trás desde sua perspectiva, vislumbrar uma longa cadeia de apropriações, de releituras de autores antigos, bem como dos modernos, os que pretendem codificar a arte poética pelo menos desde Dante e Petrarca, textualmente transmitidas em escritos diversos, como temos chamado a atenção, até serem reiteradas a partir dos interesses particulares dos homens de letras dos Setecentos.

Conforme Verney, que não discorre detidamente sobre o poema heroico em sua carta sobre poética, o que, como ele próprio adverte, demandaria a escrita de um tratado, não deixa de tecer algumas considerações sobre a épica, que incidirão sobre a produção poética da segunda metade do século XVIII. Depois de enfatizar o grau de dificuldade que envolve a feitura de um poema épico, conforme vimos há pouco, ele passa a avaliar aquele que, segundo alguns disseram e com o que ele se vê obrigado a concordar, é, no fim das contas, "a única epopeia que apareceu em Portugal", *Os Lusíadas*, o que, no seu entender, apenas confirma o que acabara de afirmar acerca da extrema dificuldade de se fazer um poema épico (VERNEY, 1991, p. 165). É, portanto, em sua avaliação do poema de Camões que Verney em parte apresenta os preceitos da épica. Por essa razão, nos ateremos ao arrazoado de Verney sobre *Os Lusíadas* quando tratarmos da relação entre norma e uso. Por ora, basta apontar Verney como um daqueles que, embora de forma demasiado concisa, como ele próprio admite, de

[174] Lembremos que, no século, XVIII, *La Henriade*, de Voltaire foi um dos poemas mais emulados, sobretudo no que se refere ao uso de notas de rodapé. Exemplos disso são o poema de Xavier de Menezes, com praticamente o mesmo título, só que traduzido para o português, e o *Caramuru* (cf. POLITO, 2000, p. xxi). Poemas épicos em que o uso das notas é usado para corroborar o argumento histórico, o que, como observou Gama (2004), constitui um uso argumentativo desse tipo de paratexto por parte de poetas épicos do setecentos como Santa Rita Durão.

certo modo definiu o poema épico tendo em mente a poesia portuguesa. Além disso, é preciso relembrar o quanto suas cartas foram decisivas para a reorientação da preceptiva lusa.

Em meados do XVIII, Francisco Joseph Freire, o Candido Lusitano, no terceiro livro de sua *Arte Poética*, define a epopeia nos seguintes termos: "*he a imitaçaõ de uma ação heroica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heroico por modo mixto, de maneira, que cause huma singular admiraçaõ, e prazer, e ao mesmo tempo excite os animos a amar as virtudes, e as grandes emprezas*" (FREIRE, 1759, p. 165)[175]. A maneira como Freire apresenta as particularidades do poema de matéria heroica, nessa passagem, conquanto esteja em sintonia com as opiniões de Aristóteles, está orientada por uma perspectiva que valoriza outros autores antigos e que, por isso, acaba por refundir os preceitos aristotélicos sobre a poesia numa síntese doutrinária até certo ponto "nova". A despeito dessa observação, podemos perceber que sua definição é acompanhada, nos moldes aristotélicos, de uma taxionomia dos componentes da epopeia, apresentando, desse modo, o "majestoso edifício do *Poema Épico*", discriminando, como o fizera com a poesia em geral (Livro I), a tragédia e a comédia (Livro II) e com outras espécies poéticas menores e/ou mistas como a tragicomédia, a écloga, a elegia, o epigrama etc.[176], partes qualitativas e quantitativas das diferentes espécies de poesia.

Assim, quanto às propriedades da fábula épica, diz Freire: "deve ser *grande, única, de duração determinada, de exito feliz, fundada na verdade da história, acompanhada da verdadeira Religião, e não muito moderna, nem demasiadamente antiga*" (FREIRE, 1759, p. 169)[177]. Como o próprio Cândido Lusitano antecipa, estas não são as únicas peculiaridades da

[175] Como se vê, a definição de Freire, além de retomar a noção do "*admirable*", bem como a opinião de que a poesia deve estimular os homens a amar as virtudes, conforme, por exemplo, a definição de Rapin, para quem "la Poësie heröique propose l'exemple des grands vertus, & des grands vices, pour exciter les hommes à aymer les unes, & à füir les autres" (RAPIN, 1674, p. 21), e aquela que encontramos no verbete do *Supplemento* de Bluteau. Referindo-se ao *Uraguai*, e tendo em mente as doutrinas sobre a poesia difundidas em Portugal pela *Poética* de Cândido Lusitano, pontua Teixeira (1999, p. 518): "o poema procura ensinar certas virtudes, como a prudência (encarnada no herói) e a bravura (representada nos índios e nos soldados portugueses). Da mesma forma, pretende desaconselhar certos vícios, como a hipocrisia, o fanatismo, a ignorância, a inveja, a discórdia e o furor (revelados mediante os jesuítas)". Atendendo a outros interesses, o que é notório, sobretudo, quando pensamos no valor atribuído aos jesuítas em um e outro poema, encontramos caráter didático no *Caramuru*, de Santa Rita Durão.

[176] Conforme Cândido Lusitano: "Depois de termos discorrido da Tragedia, e Comedia com aquella clareza, e bom methodo, que nos foy possível, e termos com estas especies da Poesia feito os fundamentos para a Epopeia, resta agora levantar o majestoso edificio do *Poema Epico*, explicando com a mesma ordem, que até aqui temos seguido, a sua natureza, e regras, no que naõ seremos muy extensos, porque em muitos preceitos nos referiremos á Tragedia, de quem grandemente depende a Epopeia" (FREIRE, 1759, p. 163-164).

[177] Ignacio de Luzán, por exemplo, define a fábula épica nos seguintes termos: "La fábula épica en general, a mi entender, es un *hecho ilustre y grande, imitado artificiosamente, como sucedido a algún Rey, Heroe o Capitan esclarecido, debajo de cuya alegoría se enseñe alguna importante máxima moral o se proponga la idea de un perfecto Heroe militar*. Esta definición parece que puede también apropiarse a la Epopeya sin reparo alguno, porque, à mi ver la fábula Epica es Epopeya, y la Epopeya es fábula Epica. Dos cosas principalmente se deben

fábula de um poema épico, mas, com certeza, são as fundamentais. Ele segue dizendo, em uma definição eminentemente aristotélica, que "a imitação épica é gênero comum a todos os poemas feitos em verso hexametro".

Não se deve esquecer, é claro, que no entender de alguns preceptistas, entre eles Cândido Lusitano, Aristóteles não teria definido a epopeia, o que explicaria a quantidade de definições contraditórias em relação a esse gênero. Após avaliar algumas, Beni, Le Bossu[178], Vossio, Lullo, Ignacio Garcez Ferreira, definições que ao final julga, por diferentes razões, insatisfatórias, Freire se propõe oferecer a sua própria: "Como Aristóteles expressamente o naõ definio, esta he a causa porque variaõ tanto os Authores. Entre tanta diversidade temos nós tambem a occasiaõ de definir a Epopeia, segundo o nosso juízo, recebendo dos Autores o que nos parece mais acertado" (FREIRE, 1759, p. 165). Na preceptiva poética que fundamenta a exposição de Cândido Lusitano, a constituição de *auctoritas* se realiza mediante a apresentação de "exemplos" de bons e de maus usos colhidos nas diversas epopeias produzidas desde Homero que sirvam para esse fim. Esse é, portanto, um dos dois principais exercícios pelos quais o discurso preceptivo se constitui. Como se lê nas seguintes palavras de Le Bossu:

> La Poëtique est de cette nature: quoi-que la raison ait pû lui prescrire; on ne peut nier que l'invention des Poëtes, & le choix qu'il leur a plû de faire, ne lui aïent donné sa matiere & la sa forme. C'est donc dans les excellens Ouvrages des Anciens qu'il faut chercher les fondemens de cet Art, & nous devons nous arrêter à ceux à qui tous les autres ont cédé la gloire, ou de

---

notar en esta definición: la primera, es la palabra *artificiosamente*, con la cual comprehendo todas las reglas, y requisitos, que acerca de la fábula Epica enseña la Poética, y que iremos explicando en todo este cuarto libro; la segunda es el fin de la fábula Epica, expressado en aquellas palabras: *debaxo de cuya alegoría se enseñe alguna importante maxima moral, ó se proponga la idea de un perfecto Heroe militar*. Y en orden a esto, se debe advertir que el fin y blanco de la fábula Epica, según la particular opinión del P. Le Bossu es dar instrucciones morales a todo genero de personas, en general, y en particular; pero, en la comun opinion de los demas Autores, el fin es dar essa instruccion moral à un genero limitado de personas, como Reyes y Capitanes de exercito, proponiendoles una idea, ù dechado de valor, y prudência, y de otras excelentes virtudes militares. Uno, y otro fin comprehenden las palabras arriba expressadas de mi definicion, porque con uno, y otro fin se puede, a mi parecer escribir una perfecta Epopeya, no faltando razones, ni autoridades, ni exemplos para una, y otra opinion. Porque dexando aparte razones, y autoridades, que yà bastantes hemos alegado en el discurso de esta obra, tenemos, para la una opinion los exemplos de Homero tan celebrados y aprobados de Aristoteles, y para la otra los de Virgilio y de Torcuato Tasso, en Eneas y Gofredo, recibidos de todos los eruditos con universal aplauso" (LUZÁN, 1737, p. 437-438).

[178] "Rigorosamente falando, esta palavra *Poesia* he hum termo geral, que inclue em si qualquer genero de Poesia, principalmente sendo feita em verso heroico; isto he, Hexametro, entre os Gregos, e Latinos, e entre os Poetas vulgares sendo Hendecassyllabo, sem que necessite de outra alguma circunstancia, como afirma Paulo Beni pag, 142. e 483., e o Padre Le Bossú no seu Tratado do Poema Epico liv. I. cap. 5. Porém na Epopeia considera-se o Poema diversamente; porque a Poesia Epica deriva-se da palavra Grega *Epos*, que val o mesmo, que narraçaõ, discurso, ou palavra; e naõ basta só o verso para ficar Poema Epico, segundo a doutrina de todos os antigos, e modernos" (FREIRE, 1959, p. 154).

> l'avoir le plus heureusement pratiqué, ou d'en avoir le plus judicieusement ramassé & prescrit les régles (LE BOSSU, 1708, p. 2).

Como podemos perceber, Le Bossu distingue duas ordens de autoridades a partir das quais é possível conhecer as propriedades do épico, que podemos denominar "autoridades normativas" e "autoridades práticas". Duas tradições aí se conjugam, uma prescritiva e uma modelar, da qual a primeira se serve para exemplificar o "bom emprego" dos preceitos que apresenta.

> Les Grecs & les Latines nous ont fourni des exemples de l'un & de l'autre. Aristote & Horace ont laissé des Régles qui les ont fait considérer de tous les Savans, comme les Maîtres de l'Art Poëtique; & les Poëmes d'Homére & de Virgile sont, du consentement de tous les siecles, les modéles les plus achevez qui aïent jamais paru en ce genre d'écrire (LE BOSSU, 1708, p. 2-3).

Como ele diz, entre os gregos e os romanos há exemplos tanto de autoridades modelares, ou seja, aqueles poetas que melhor praticaram o gênero épico, quanto de autoridades prescritivas, nesse caso, os autores que discorreram doutrinalmente sobre os fundamentos do mesmo. De um lado, Aristóteles, Horácio, e, do outro, Homero e Virgílio. Se, por um lado, Aristóteles e Horácio "ont laissé des Régles", Homero e Virgílio deixaram seus poemas que, atravessando os séculos, servem de modelo para os modernos. De um lado, são postos os preceitos, do outro, a boa aplicação destes. Nessa preceptiva, portanto, as autoridades são de duas ordens: práticas e normativas. O que se evidencia também nas seguintes palavras de Ignacio de Luzán: "y si le hemos de entender segun le han entendido los antiguos y los modernos, asi en teórica como en prática, es cierto que no bastà el solo verso, de qualquier especie que sea, para constituir propriamente una Epopeya" (LUZÁN, 1789, p. 262). Essa passagem é igualmente interessante por nos colocar diante de um outro aspecto relativo à constituição de *auctoritates* nas preceptivas poéticas. Luzán apoia-se não somente no entendimento dos antigos em relação à definição do que vem a ser uma epopeia, mas também no juízo dos modernos acerca do assunto; juízo evidentemente autorizado pela *auctoritas* dos antigos (LUZÁN, 1789, p. lviii). Deste modo, os preceptistas modernos são, tal qual se dá com os poetas modernos, aceitos como autoridades. O próprio Le Bossu, por exemplo, é um dos modernos, que, juntamente com gregos e latinos, confere *auctoritas* ao que Luzán diz acerca do gênero épico (LUZÁN, 1789, p. 261-268). São, portanto, as

auctoritates mencionadas, que, conjuntamente, concedem legitimidade ao discurso preceptivo, como adverte o próprio Luzán, no prólogo da primeira edição de sua arte poética, reproduzido na edição de 1789 (LUZÁN, 1789, p. lviii).

Se a exposição direta da norma é fundamental para a definição do gênero épico, a exposição dos preceitos conforme observados, ou não, pelos por um poeta qualquer na composição de um poema heroico, do mesmo modo, é imprescindível, no discurso preceptivo, para demonstração prática das propriedades do gênero em questão. É o que encontramos, num sentido negativo, por exemplo, na avaliação que Verney faz de *Os Lusíadas*, na sua Carta Sétima do *Verdadeiro Método de Estudar*, ou então o que um Pina e Melo, seguindo autores franceses como Rapin, faz em relação a Homero, ora censurando-o, ora elogiando, ao concordar, por exemplo, com Luzán (PINA E MELO, 2005, p. 198, 207).

Para Freire, assim como para Luzán e os demais tratadistas do século XVIII, está claro que o reconhecimento da *auctoritas* dos autores do passado não pressupõe uma recepção passiva das doutrinas, na medida em que essas doutrinas são, por vezes, díspares entre si. Notemos, também, que a *auctoritas* de Aristóteles é claramente resguardada nesse caso. Afinal, seguindo o raciocínio de Cândido Lusitano, se Aristóteles tivesse definido a epopeia de modo inequívoco, não haveria necessidade de preceito novo. É justamente por ter deixado esse tópico em aberto, que persiste o espaço para novas definições, que, embora orientadas por autoridades consagradas, agregam algo novo ao que estava tradicionalmente disponível. Em face do silêncio do Estagirita, é que muitos preceptistas dos séculos XVI, XVII e XVIII, entre eles Cândido Lusitano, se consideram livres, e em alguns casos obrigados, a, segundo o seu próprio juízo e mediante uma avaliação das doutrinas que, por tradição receberam, lançar luz sobre o que lhes parece obscuro e/ou insatisfsatório; a simples explicação, nesse caso, dá lugar a uma apropriação seletiva da tradição doutrinal do gênero. Em vários momentos, a autoridade de Aristóteles, e dos antigos, é reiterada por Freire em sua *Arte Poética*, como nessa passagem em que trata da distinção entre poesia e história recorrendo ao nono capítulo da *Poética*:

> Porque a Epica, que serve para a imitaçaõ, e para mostrar o maravilhoso, naõ attende para o que foy realmente, mas para o que verosimilmente devia ser; e por este motivo he, que entendo preferio Aristoteles a Poesia á Historia: e com effeito nos Annaes Gregos, e Romanos naõ descobriremos algum Heroe taõ perfeito, como qualquer dos que finge a Poesia (FREIRE, 1759, p. 179-180).

Na Carta Sexta do *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), que dá continuidade às considerações de Verney sobre a arte retórica, este, ao tratar dos estilos, julga ser o estilo sublime apropriado para poesia épica: "O estilo sublime tem seu próprio lugar nas orações e sermões, na poesia heroica e trágica, e pode às vezes ter lugar na história, quando se introduzem a falar algumas pessoas. As orações de Cícero, os poemas épicos de Homero e Virgílio são de estilo sublime" (VERNEY, 1991, p. 84).

A *Poética* de Cândido Lusitano segue de perto outras poéticas produzidas no período sob os chamados ideais ilustrados, como é o caso do espanhol Ignacio de Luzán. Por outro lado, o discurso normativo de Cândido Lusitano sobre o gênero épico se baseia, como ele próprio o declara, no parecer de outros preceptistas, antigos e modernos. Até certo ponto[179], suas opiniões sobre a poesia dão sustentação, na condição de autoridades prescritivas, às definições e classificações do letrado português. Assim, não somente se fundamenta em seu próprio parecer diante das obras poéticas, mas também em opiniões acumuladas ao longo do tempo sobre a poesia em geral e a épica em particular.

> Adeptos da doutrina clássica de Boileau, Verney e Freire associavam o Belo à Verdade, tomando-a, nesses casos, como equivalentes do enunciado transparente e conciso, em ostensiva oposição ao fraseado seiscentista, sinônimo, segundo ambos, de falsidade e desequilíbrio. Nessa perspectiva, a noção de verdade assume a configuração do ideal neoclássico de beleza, cuja característica essencial talvez seja a regularidade e o equilíbrio, inspirados na arte greco-romana e renascentista (TEIXEIRA, 1999, p. 180).

Diante dessas definições setecentistas do poema heroico, definições que, como temos visto, se assentam sobre definições anteriormente dadas, é preciso que nos questionemos sobre o vínculo dos discursos preceptivos em que elas são engendradas e a historicidade dos *corpora* doutrinários sobre a poesia épica que, segundo entendemos, podem ser tomados como uma tradição doutrinal do gênero em questão.

A *Arte Poética* de Cândido Lusitano se inscreve numa reorientação quanto às doutrinas poéticas que se dá pela difusão, em Portugal, de doutrinas poéticas, via de regra italianas e francesas, que passaram a circular pela Europa. A exemplo do que ocorre em Espanha com a *Poética* de Luzán, o tratado de Cândido Lusitano, ao lado das traduções da *Epistola ad Pisones* e da *Do Sublime*, do Pseudo Longino, terá impacto sobre a produção poética – o que inclui obviamente a poesia épica – lusa da segunda metade do século XVIII,

[179] Luzán é outro que de contínuo reconhece a autoridade do padre René Le Bossu ao tratar do gênero épico. Xavier de Menezes, tradutor da *Art Poetique* de Boileau, não deixa de, ao menos uma vez, fazer menção ao *Traité du poëme épique* (1675) em sua Advertências Preliminares à *Henriqueida*.

especialmente daquela que se dá durante o governo do Marquês de Pombal, sob a égide do que ficou conhecido por mecenato pombalino (TEIXEIRA, 1999)[180]. Sendo assim, o conhecimento dessas poéticas é condição inegociável para a compreensão da poesia de matéria heroica luso-brasileira escrita nas últimas décadas dos Setecentos. Entretanto, como pretendemos discutir adiante, a inteligibilidade das práticas poéticas relacionadas a essa poesia épica passa por uma problematização mais acurada do lugar da norma e do uso na composição de poemas heroicos.

Como pudemos depreender da definição que nos oferece Cândido Lusitano acerca da epopeia, ela é, antes de tudo, imitação. Deste modo, chegamos ao ponto de partida para um estudo acerca da natureza do poema épico: antes de se afirmar qualquer outra coisa acerca do poema épico, importa afirmar que a poesia épica é um tipo de imitação, no que ele segue tanto Aristóteles quanto Horácio. Nesse sentido, é possível dizer que aquilo que Adma Muhana afirmou em relação à poesia épica seiscentista, também é verdade no que se refere à poesia do século XVIII: "a discussão sobre a imitação com que Aristóteles inicia a *Poética* é fundamental para a compreensão da preceptiva" que se produziu durante o Dezoito "acerca das propriedades da poesia" (MUHANA, 1997, p. 38). Há quem sustente que os chamados neo-clássicos não estavam interessados em romper com as doutrinas aristotélicas. Na verdade,

[180] Segundo Gama (2003, p. 122), "uma leitura da epopeia do *Caramuru* [...] que pretende dar conta dos procedimentos técnicos inseridos na sua escritura, a partir das práticas poéticas e retóricas em voga no Setecentos português, um deles convém reter pela importância e recorrência que toma em toda a epopeia. Trata-se da 'retórica do sublime'. Estamos sob o domínio do estilo sublime quando o que nos deleita não são os engenhos utilizados na imitação, mas justamente quando o efeito é tão grande que não há espaço para que se perceba a técnica utilizada. Deleite máximo dessa técnica, é, portanto, estar preso ao efeito que se sobrepõe aos efeitos deleitosos, produzidos pela imitação". De fato, a tradução do *Tratado do Sublime*, atribuído a Longino, por Custódio José de Oliveira em 1777 comprova o interesse pelas doutrinas do sublime no final do século XVIII por parte de muitos letrados da época, o que, segundo Teixeira, baseando-se no parecer de Maria Leonor Carvalhão Buescu, deve-se à valorização do estudo da língua grega em Portugal promovida pela reforma pombalina da educação, responsável pela transposição desse tipo de instrução da universidade (TEIXEIRA, 1999, p. 90-91; cf. GAMA, 2003, p. 123). Aníbal Pinto de Castro sobre o cultivo da retórica em Portugal entre os séculos XVI e XVII, aqui e ali destaca a atenção que a doutrina do sublime recebeu por parte de muitos letrados portugueses, entre eles Cândido Lusitano que, segundo ele, "não condenava, ou sequer minimizava o valor do sublime, ponto da sua teoria em que mais se aproxima da *Retórica Aristotélica*, completada pelo conhecimento de Longino" (CASTRO, 2008, p. 639). Ainda segundo Castro, em meados da década de 1750, conforme se orientava, "para sua particular instrução podia ainda o mestre recorrer", entre outros textos, "à *Retórica* de Aristóteles, aos tratados de Cícero e de Longino" (CASTRO, 2008, p. 590). Como bem observou Gama (2003, p. 124), "ao findar a carta sexta do *Verdadeiro Método de Estudar*, Verney [...] se dedicará aos conselhos finais aos estudantes portugueses. Estes devem ler e fazer exercícios em português. Ademais, devem ler Cícero, Quintiliano, Aristóteles e Longino. Também encontramos referência ao *Tratado* nas vastas "Advertências Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida" (Menezes, 1741). Nela, Francisco Xavier de Menezes, ao deliberar sobre os preceitos que utiliza para a construção da sua epopeia, argumenta que não só segue Boileau na sua *Arte Poética*, mas que esse "ilustre" crítico francês também o tinha ensinado "na sua tradução e observações do Tratado do Grego do estilo sublime que escreveu Longino Jerônimo Soares Barbosa cita-o, em notas da sua tradução às *Instituições Oratórias de Quintiliano*, vinte vezes, e Cândido Lusitano (1758) demonstra adesão e apreço na tradução da *Arte Poética* de Horácio quando da nota sobre a questão da unidade e brevidade poéticas". Aliás, Gama faz um interessante levantamento sobre a recepção do *Tratado do Sublime* no Portugal setecentista.

eles, até certo ponto, pretendiam reabilitá-las frente ao que eles entendiam ter sido um período de corrupção dos preceitos antigos sobre a poesia, que levou a abusos e à adoção de "modelos bárbaros y toscos de la poesía y el teatro populares". Luzán, por exemplo, teria escrito sua *Poética*, dentre outros intentos, com "la preocupación que sentía al ver que la *Poética* de Aristóteles se había mutilado, cambiado y tergiversado". No fim das contas, esta teria sido a principal motivação de Luzán, "pues el mal conocimiento de las normas aristotélicas fue la causa de la corrupción de las letras españolas".

Quando poetas como Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama e Santa Rita Durão se propuseram a tarefa de redigir um poema de matéria heroica, eles tinham a sua disposição um corpo doutrinário que poderia, ou não – ou o poderia em parte – orientar a consecução desse intento. A realização discursiva a que se propuseram, portanto, não precisava se realizar no escuro, sem especificações que os auxiliassem no momento da composição. Os poemas que compuseram, porém, não são de modo algum uniformes. Eles guardam, uns em relação aos outros, distinções que devem ser necessariamente trazidas à tona quando estudamos as interações entre norma e uso, portanto, entre preceito e costume, no arbítrio poético particular de cada um desses letrados no que se refere à fatura de seus respectivos poemas épicos.

Antes de enveredar por essa discussão, é preciso dar um outro passo no sentido de alcançar maior acuidade quanto à difusão das doutrinas antigas sobre a poesia épica entre os séculos XVI e XVIII na Europa, o que nos obrigará a recuar à primeira recepção de Aristóteles e aos primeiros tratados de arte poética escritos em língua vulgar na segunda metade do século XVI. Com isso, será possível, ainda que de modo parcial, rastrear a constituição histórica de *corpora* doutrinários sobre o gênero épico por conta de uma transmissão textual que produziu variantes de interpretação dos preceitos aristotélicos e horacianos sobre a arte poética. Sendo assim, é preciso que nos voltemos nesse ponto a uma abordagem diacrônica dos principais textos mediante os quais as doutrinas antigas sobre a poesia, especialmente a aristotélica, se difundiram desde o século XVI.

4.4 A RECEPÇÃO DA POÉTICA DE ARISTÓTELES E A PRECEITUAÇÃO SOBRE O GÊNERO ÉPICO ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII

A exata dimensão do impacto da "redescoberta" da *Poética* de Aristóteles sobre as definições da poesia que aparecem a partir do século XVI, por várias razões históricas e textuais, escapa-nos na sua totalidade. Ela é difusa, fragmentária e polêmica e, por isso,

extremamente problemática. Escapam-nos, do mesmo modo, em muitos sentidos, e talvez ainda mais acentuadamente, as relações entre tais definições e as doutrinas prevalecentes nos séculos em que o texto da *Poética* foi desconhecido ou pelo menos pouco conhecido, haja vista que a repercussão das doutrinas aristotélicas sobre a poesia pode muito bem ser supervalorizada ao ponto de escamotear as permanências de certos princípios poéticos oriundos de outros lugares sob a cortina de fumaça do que aparentemente se impõe como uma novidade. Sendo assim, é preciso palmilhar com o devido cuidado esse terreno. Além disso, é preciso, dada a gama de textos que pertencem às tradições de transmissão textual e de interpretação da *Poética* de Aristóteles, o que torna inviável um trabalho exaustivo, operar uma seleção, elegendo, dentre as obras a nós acessíveis, aquelas que são consideradas as mais decisivas na posteridade da recepção da *Poética*, bem como as que mais importam a nosso objeto de estudo.

Diferentemente do que ocorreu com a *Epistola ad Pisones*, que sempre esteve presente na cultura hoje denominada de medieval, a *Poética* de Aristóteles permaneceu, durante toda a chamada Idade Média, praticamente no esquecimento[181]. Por mais que, por vezes, se aponte uma provável relação entre a *Ars Poetica* e as doutrinas aristotélicas sobre a poesia, são significativamente nebulosos os meandros da recepção latina da *Poética*[182]. Lembremos, a título de exemplo, que na *Arte de poesia castelhana*, de Juan del Encina, impressa, no final da Idade Média, no *Cancionero de las obras de Juan del Enzina* (1496), não há sequer alusão à *Poética* de Aristóteles. Horácio, por seu turno, é citado juntamente com Cícero, Virgílio, Catão, Quintiliano, Boécio e Santo Agostinho, entre outros. Como nos informa Brandão

[181] Na dita Alta Idade Média, paulatinamente, "a influência direta de Platão e Aristóteles vai-se fazendo sentir cada vez com menos destaque, para ganhar força o cânon latino, em grande parte assentado na imitação dos *auctores*" (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 24). No período que posteriormente passou a ser conhecido como Idade Média, "copiar, ler, reescrever, imitar, comentar" autores latinos são atividades centrais na educação (ZINK, 2006, p. 82). Com isso a *Epistola ad Pisones* passa a ter um lugar central no que concerne à preceituação poética. Horácio, ao lado de Virgílio e Ovídio, foi conhecido e bastante reverenciado na Idade Média. Como observam Vieira e Mongelli (2003), nenhum outro escrito antigo teve a força de penetração da *Epistola ad Pisones* na cultura letrada da Alta Idade Média. Entretanto, Horácio terá lugar de destaque entre as *auctoritates*, ao longo de toda a Idade Média. Horácio é um dos autores didáticos. Figura entre os 21 autores mencionados por Conrado de Hirsau, em documento da primeira metade do século XII, como também na lista de autores presente na *Laborintus*, de Eberhard de Béthune, o Alemão, composta entre 1212 e 1280, a qual conta com 37 *auctores* (CURTIUS, 1996, p. 86-87). Nestes dois elencos, Aristóteles não é mencionado. Horácio tem importância capital na *Poetria Nova*, de Geoffrey de Vinsauf (escrita provavelmente entre 1208 e 1213), pois esta é escrita como uma "versão atualizada" da *Poetria vetus*, ou seja, da *Epistola ad Pisones* (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 79; cf. HARDISON; GOLDEN, 1995, p. XV, p. 149; MOSS, 2001).

[182] É possível que a *Poética* de Aristóteles não tenha sido muito difundida em Roma. Segundo Spina (1995, p. 47), até mesmo Horácio, "cuja *Ars Poética* é visivelmente inspirada na do filósofo grego, não demonstra haver conhecido diretamente a *Poética* de Aristóteles, mas através de um peripatético do séc. III, o gramático de Paros, Neoptólemo".

(2005, p. 2), na Idade Média a *Poética* foi "mal conhecida por meio de compilações siríacas e árabes".

Da tradução para o siríaco, no século VI, da qual resta apenas um ínfimo fragmento, a *Poética* foi vertida para o árabe no século XI, provavelmente por Abu Bishr Matta. Conforme Spina (1995, p. 47), "enquanto as ideias de Platão sobre a poesia e a respeito de Homero são frequentemente mencionadas e discutidas pelos teóricos da Antiguidade, o livro de Aristóteles aparece citado três ou quatro vezes no intervalo de seis séculos". Não obstante ter sido comentada por Averróes, comentário que, inclusive, circulou em uma versão latina de 1256, e traduzida por Guilherme Moerbecke em 1278 (MONGELLI; VIEIRA, 2003, p. 107), a *Poética* só estaria em evidência a partir do século XVI. Em 1498, é publicada a *Aristotelis Ars Poetica G.V. interprete*, de Georgius Valla (SPINA, 1995, p. 47-48). Depois da tradução de Valla e da primeira publicação do texto grego por Aldo Manuzio (1508), a *Poética* passa, pelas muitas traduções para idiomas vulgares, bem como pelos comentários de Vida, Robortello, Trissino, Castelvetro, Vettori, Maggi, Scaligero, entre outros, a alimentar a preceptiva poética da época, como também aquela que será produzida nos dois séculos seguintes.

Com o seu ressurgimento, a *Poética* de Aristóteles passará a ter primazia em relação à *Epistola ad Pisones*, embora essa última se mantenha como um dos textos mais lidos e traduzidos entre os séculos XVI e XVIII, já que mais de 50 edições dos escritos de Horácio podem ser contadas nesse período (HARDISON; GOLDEN, 1995, p. XV). No entanto, conforme Segismundo Spina (1995, p. 48), o prestígio de Aristóteles não se afirmou imediatamente, pois, segundo ele, "na segunda metade do séc. XV e nas primeiras décadas do século XVI domina triunfante a figura de Platão". É certo que, do esquecimento, a *Poética* é constituída como o referencial primeiro para a definição e preceituação dos gêneros poéticos. Nasce, deste modo, uma tradição preceptiva que perduraria até o século XVIII. Para Adma Muhana (1997, p. 21),

> A existência da *Poética* impõe para o século XVI o reconhecimento de que, para além dos recursos retóricos (comuns aos discursos históricos, epistolares e panegíricos), a poesia dispõe de uma identidade que regula e autoriza o discernimento entre um poema perfeito e outro imperfeito. A questão que o ressurgimento da *Poética* de Aristóteles coloca para o Quinhentismo é a do aparecimento de uma preceptiva acerca da poesia, que, no trívio medieval, não detinha lugar próprio, oscilando entre os campos da gramática e da retórica.

Como consequência, "os preceptistas quinhentistas adotam plenamente a classificação aristotélica – tragédia, épica, comédia" (MUHANA, 1997, p. 23; cf. DEMONET, 2002, p. 146). Assim, no final dos Quinhentos, tendo sido adotada "uma procedência genérica em vez de cronológica; para o exame e juízo das obras poéticas" os preceptistas "estabelecem a filiação da epopeia moderna segundo a identidade com a épica descrita por Aristóteles" (MUHANA, 1997, p. 27). A partir de então, a tradição poética "será a do rigor preceptístico". Entre o século XVI, época dos primeiros comentaristas de Aristóteles, e as artes poéticas produzidas no século XVIII, prevalecerá "o tom preceptístico a que o tratamento dos gêneros se associava" (COSTA LIMA, 2002, p. 260)[183]. No parecer de Daniel Javich (2001, p. 53), os letrados italianos de meados do século XVI foram os primeiros "to promulgate the idea that Aristotle's *Poetics* was a central and traditional text of ancient poetic theory".

Um dos primeiros problemas que se apresentam aos que desejam estudar a recepção da *Poética* de Aristóteles a partir do século XVI está, portanto, no fato de que esta recepção não se deu de uma maneira unívoca; ela pressupõe apropriação e, exatamente por isso, pressupõe leituras diferenciadas do texto aristotélico, de tal modo que não é possível falar em aristotelismo quinhentista ou seiscentista sem considerar que esse é um aristotelismo modificado, uma variedade de aristotelismo, não sendo plausível assumir de antemão uma unidade. As especificidades de cada leitura, de cada tradução, de cada paráfrase, bem como de cada aplicação do preceito depreendido dos escritos atribuídos ao grego, são incontornáveis. A historicidade desse aristotelismo, ou pelo menos, o reconhecimento de tal historicidade, depende em grande medida do reconhecimento da diversidade de entendimentos na recepção do texto aristotélico. Tanto a legibilidade dos enunciados classificáveis como aristotélicos quanto as possíveis conexões entre eles demandam a especificação dessa diversidade. A recepção da *Poética* é caracterizada por um intenso trabalho hermenêutico, que redunda em redefinições, adaptações e produção de mistos (HALLIWELL, 1992, p. 409-410).

Compreender as particularidades desses modos de apropriação é fundamental numa

[183] Luiz Costa Lima (2002, p. 259) atribui aos alexandrinos e aos romanos o surgimento de uma preceptiva poética propriamente dita: "Enquanto em Platão e em Aristóteles a distinção dos gêneros era feita levando em conta a caracterização da linguagem poética, entre os alexandrinos e os romanos o problema teórico é abafado e, em seu lugar, é posta a preocupação de diferençar para bem legislar". No entender de Costa Lima, na Epistola ad Pisones, os gêneros estariam mais rigidamente delimitados em relação à Poética. Para Horácio, somente deve ser saudado como poeta aquele que não extrapolar tais limites (Cf. HORÁCIO, 1997, p. 57-58, v. 80-99). No entender de Luiz Costa Lima (2002, p. 259), Aristóteles não se propõe prescrever, embora admita que, em algumas passagens, o texto aristotélico apresenta um inquestionável tom normativo. Porém, para ele, o tratado de Aristóteles só poderia ser tomado como uma preceptiva poética se estas passagens fossem tomadas fora de contexto. À diferença da Poética de Aristóteles que, para ele, seria mais uma "reflexão teórica", a Epistola ad Pisones se apresenta como uma poética normativa. Nela, o decoro teria se tornado "o princípio do poeta e do homem culto em geral" (COSTA LIMA, 2002, p. 259).

reflexão sobre o que se convencionou chamar, no domínio específico da arte poética, de "tradição aristotélica". Tendo em vista que nosso interesse está voltado para o seu pensamento sobre a poesia, sem nos esquecer de que os vários campos de saber se atravessam, como é o caso das doutrinas sobre a retórica, a política, a teologia, nos esforçaremos no sentido de estudar os modos específicos de apropriação identificáveis em traduções, paráfrases, comentários, tratados de arte poética produzidos entre os séculos XVI e XVIII.

Em 1953, foi publicado no periódico *Comparative Literature* o artigo "From Aristotle to Pseudo-Aristotle", escrito por Bernard Weinberg, o renomado estudioso da recepção de Aristóteles no século XVI e dos tratados de arte poética e retórica escritos no *Cinquecento*. O texto foi posteriormente publicado, em 1965, no livro *Aristotle's Poetics and English Literature*, editado por E. Olson (OLSON, E., 1965. v. II, p. 797-813)[184]. A importância do estudo de Weinberg para as pesquisas sobre a chamada tradição poética aristotélica está principalmente em sua percepção de que as várias apropriações das doutrinas da *Poética*, desde a publicação da tradução latina de Georgius Valla, em 1498, acabaram por promover um paulatino afastamento das ideias aristotélicas sobre a poesia, dando origem a um outro Aristóteles, na verdade, como Weinberg o denomina, um Pseudo-Aristóteles. O artigo de Weinberg é decisivo, pois acusa uma transformação das doutrinas aristotélicas relativas à poesia que teria levado a um afastamento tal que não é possível de fato reconhecer Aristóteles nas "teorizações" sobre a arte poética já no século XVI e principalmente a partir do século XVII (cf. HALLIWELL, 1992, p. 409-424).

Entre outras coisas, é preciso que nos perguntemos, seguindo a orientação de Weinberg, se de fato os tratadistas do século XVII tinham em vista efetivamente uma mera reposição das ideias aristotélicas, ou eles buscavam conceituar a poesia a partir de suas próprias demandas, tendo como referência as doutrinas aristotélicas, pois, se este é o caso, a *auctoritas* de Aristóteles, como qualquer outra, se define antes de tudo a partir do presente e não do passado. Sendo assim, estudar o "aristotelismo" no domínio da poética, e, talvez, seria possível dizer, em qualquer outro domínio do saber, entre os séculos XVI e XVIII, só seria de algum valor se os inúmeros tratados, traduções, paráfrases, e citações e referências ao texto atribuído ao Estagirita forem tomados em suas particularidades, por meio de um esforço contínuo e sistemático de leitura. Mesmo restringindo-nos apenas às doutrinas sobre o gênero épico, o que nos propusemos fazer aqui, é uma tarefa que nos impõe inúmeras dificuldades.

Não nos parece relevante, por exemplo, tratar das doutrinas poéticas de matriz

[184] O texto foi publicado em espanhol no livro *Estudios de Poética Clasicista*: Robortello (WEINBERG, 2003).

aristotélica comuns nos séculos XVI, XVII e XVIII tendo como referência as várias edições do século XIX e XX do texto grego ou por meio das diversas traduções, hoje disponíveis em edições recentes, a exemplo: à famosa edição bilíngue (grego/inglês) da Havard University Press, que compõe a *Loeb Classical Library*, a versão em inglês presente no segundo volume de *The Complete Works of Aristotle*, obra editada por Jonathan Barnes, a conhecida e largamente utilizada edição de Eudoro de Sousa e a edição trilíngue (grego, latim, espanhol) de Yebra. O mesmo se aplica a todas as edições da *Poética* publicadas nos últimos duzentos anos nessas línguas e em francês, italiano e alemão, por mais criteriosas que possam ser[185]. Também nesse tocante as observações de Weinberg são de grande valia. A dificuldade surge pelo fato de que, em primeiro lugar, as edições mais recentes da *Poética,* realizadas e publicadas a partir do século XIX, obviamente não circularam no período que nos propomos estudar. Por mais que elas nos permitam conhecer as doutrinas aristotélicas expostas nas cópias disponíveis, as quais datam da chamada Idade Média, elas não permitem vislumbrar o grande número de edições do texto de Aristóteles e as diferentes leituras feitas de suas doutrinas acerca da poesia entre os séculos XVI e XVIII, ao ponto de, em certos casos, obliterarem os distintivos dessas várias edições do texto aristotélico e de seus comentários publicados ao longo desse período. Nesse sentido, é contraproducente insistir, por exemplo, em um estudo das práticas poéticas desse período com base em uma compreensão do aristotelismo no domínio poético baseando-nos unicamente nessas edições mais recentes. Por mais que elas possam nos ser em alguma medida úteis, sobretudo no entendimento de passagens difíceis, por vezes aclaradas pelo cotejo com essas edições mais recentes do texto aristotélico, a completa dependência em relação a elas deve ser evitada, haja vista que as especificidades das apropriações quinhentistas, seiscentistas e setecentistas nos impõem um tratamento particularizado.

Que os tratadistas já no século XVI reinterpretaram, adaptaram, e mesmo transfiguram as doutrinas de Aristóteles sobre a poesia, é algo que já vem sendo observado por muitos estudiosos da recepção quinhentista do texto da *Poética*, a exemplo do já referido Weinberg. Um dos casos em que isso mais se evidencia é o de Scaligero. Por exemplo, no modo como este transforma o conceito aristotélico de imitação em algo um tanto diferente, questão que precisa ser considerada com cuidado (SPIES, 1999, p. 21-22)[186]. Outro caso importante é o de

[185] Para uma discussão recente sobre as traduções da *Poética* de Aristóteles, ver a dissertação de mestrado de Fernando Maciel Gazoni intitulada *Poética* de Aristóteles: tradução e comentário (GAZONI, 2006).

[186] No caso do conceito de "imitação", como nos chama a atenção Spies (1999, p. 22), "To Scaliger, however, and this in direct opposition to Aristotle, imitation is not the only characteristic of poetry. In order to teach, it must also embrace all means of persuasion as taught by the art of rhetoric: demonstrative, as well as

Castelvetro.

A recepção nunca é passiva. Ela é sempre reinvenção, reconfiguração, negação, adaptação. Os modos pelos quais a *Poética* foi lida precisam ser tomados em suas particularidades de apropriação, em suas relações com as diferentes versões do texto aristotélico disponíveis na época em diferentes línguas, entre elas o grego e o latim; em suma, faz-se necessário, em um estudo sobre o que veio a ser tratado como uma "tradição aristotélica" no domínio da arte poética, compreender a diversidade e dispersão que caracterizaram a recepção do texto da *Arte Poética* a partir do século XV. Não pretendemos, contudo, conceber tais alterações como desvios. A perspectiva que toma as versões aristotélicas quinhentistas e seiscentistas das inúmeras doutrinas aristotélicas sobre a poesia, como também sobre a retórica, necessariamente, como corrupções, incorre, em alguma medida, em reducionismo, uma vez que pretende ressaltar uma pretensa leitura das ideias originais de Aristóteles para, a partir delas, demonstrar a natureza desviante das apropriações (Cf. WEINBERG, 1953; COSTA LIMA, 2002, p. 258)[187].

É preciso reconhecer ainda que a redescoberta da *Poética* de Aristóteles no final do século XV e início do XVI, a intensa circulação do seu texto em latim e grego a partir de então, bem como os inúmeros comentários, paráfrases e vulgarizações produzidas com base nessas traduções, não deram origem a uma definição completamente nova de poesia nesse período. Isso porque muitos das doutrinas aristotélicas, e as que foram propostas até o século XV convergiam pelo menos em alguns aspectos. Embora o texto da *Poética*, ao que tudo indica, e como temos assinalado, não tenha de fato circulado ao longo da chamada Idade Média, ele não foi completamente ignorado, sem nos esquecermos de que, apesar de não ser tão certo que Horácio tenha conhecido diretamente o texto da *Poética* e nem sequer o cite

---

argumentative and deliberative. Poets must argue the same points of justice, profit, and honour as orators, organizing their argumentations according to the same divisions of 'status' and the same rules of disposition". Se Scaligero alarga o alcance do conceito de "imitação", estendendo-o a todos os meios de persuasão, seu tratamento quanto aos gêneros não será menos heteróclito.

[187] Não precisamos nos preocupar em "salvar" Aristóteles ou mesmo qualquer um dos que se apropriaram da *Poética* a partir do século XVI, porque não há do que salvá-los, afinal. A normatividade da poesia entre os séculos XVI e XVIII não é pecado, é fato. Talvez para os idealistas "alemães" e os românticos o tenha sido, para nós não é preciso que seja. Sua historicidade é o que nos interessa. Se a atitude normativa quanto à poética está presente ou não na *Poética* isso tem menos importância, ao menos no que se refere ao escopo da presente investigação, do que o fato de que Aristóteles foi lido em uma chave preceptiva entre os séculos desse período. Ainda que fosse possível falar em desvio nesse caso, isso pouco importaria também, uma vez que, como historiadores da literatura, as práticas letradas são passíveis de interesse pela sua historicidade, e torná-las inteligíveis é mais importante que julgar o quanto elas se aproximam ou se distanciam em relação a um ideal de beleza estética supostamente atemporal e de uma teoria geral do efeito estético. Heuristicamente, isso tem pouca importância, até porque a própria noção de estética é desconhecida tanto para Aristóteles quanto para os que dele se apropriaram nos séculos XVI, XVII e XVIII e o tipo de consideração que podemos identificar nessas durações é distinto das teorizações novecentistas de Jauss e Iser, por exemplo, por mais que possamos tomá-las, até certo ponto, como ferramentas de compreensão.

diretamente na *Epistola ad Pisones*[188], é notório que ele partiu sim de algumas das doutrinas aristotélicas sobre a imitação[189]. Como a *Ars Poetica* de Horácio foi largamente conhecida desde seu aparecimento até o século XVI, podemos encontrar uma das possíveis justificativas para tal convergência.

Qualquer avaliação do impacto da redescoberta da *Poética* e da consequente difusão de suas doutrinas no que se refere às definições de poesia assumidas a partir do século XVI, principalmente por meio de tratados de arte poética e comentários de obras poéticas, passa, portanto, por uma consideração, ao menos a título de advertência, de definições de poesia disponíveis até o início da recepção quinhentista das doutrinas aristotélicas sobre a poesia, as quais em muitos casos persistiram, tendo relevância para a produção poética ulterior à retomada das doutrinas poéticas aristotélicas. Conquanto não pretendamos nos aprofundar nessa questão na presente tese, será preciso tecer ao menos algumas poucas considerações pontuais sobre esse problema a fim de explicitar mais uma vez as inúmeras dificuldades que envolvem qualquer investigação sobre a recepção das doutrinas poéticas aristotélicas entre os séculos XVI e XVIII.

Tal questão torna-se extremamente pertinente tendo em vista a tendências geralmente observadas de se ignorar ou subestimar a persistência histórica de definições de poesia anteriores à redescoberta da *Poética*, de se esquecer a possibilidade de conhecimento ainda que limitado das doutrinas aristotélicas antes do século XVI por meio dos comentários árabes da *Poética* (DEMONET, 2002, p. 146)[190], ou mesmo de se superestimar o impacto das doutrinas aristotélicas sobre a produção poética dos séculos XVI, XVII e XVIII. Não

[188] Para alguns, isso pode constituir uma prova inegável de que Horácio não tenha lido diretamente a *Poética*, de Aristóteles. Para nós não. Dado o tipo de prática de citação que encontramos nos escritos gregos e romanos, não seria absurdo supor que, ainda que ele tivesse lido da *Poética*, pode simplesmente não ter se preocupado em mencioná-la ou citá-la diretamente. Nesse sentido, esse silêncio pode até servir como evidência, entretanto, não pode ser assumido como uma prova conclusiva e irrefutável de que Horácio não tenha conhecido as doutrinas ou mesmo lido textos atribuídos a Aristóteles, entre eles a *Poética*. Se não podemos ignorar tal silêncio em relação à *Poética*, tampouco poderemos negar uma presença de fundo de certos traços da poética aristotélica no poema didático horaciano. Caso concordemos que Horácio "refined and built on a longstanding tradition of Aristotelian and later Hellenistic poetic theory" (LAIRD, 2008, p. 133), teremos que admitir que, por mais que, sob vários aspectos, ele se afaste de Aristóteles e de outros gregos, como por exemplo, em sua definição de *imitatio*, persiste ao menos uma sombra das doutrinas aristotélicas na *Epistola ad Pisones*.

[189] Quanto a essa discussão, Laird observa que "Horace's reconignition that poetry can copy real-life diction involves the clarification of another theoretical issue in the *Ars Poetica*. The ancient rhetorical notion of *imitatio* (or *mimesis*) – as the adoption of the style of an earlier author – is generally regarded as categorically distinct from the semantic conception of *mimesis* – as the linguistic representation of objects – which is found in Plato and Aristotle" (LAIRD, 2008, p. 140).

[190] Conforme Marie-Luce Demonet (2002, p. 176), "la redécouverte de la Poétique et les relectures qui se propagent surtout dans la deuxième moitié du XVI[e] siècle ont fait revenir sur la différence entre les genres lyriques, l'histoire vraie et le récit fictif. Toutefois, certains éléments de la Poétique n'étaient pas inconnus, comme on sait, et les commentaires d'Averroès étaient répandus avant meme qu'on soit revenue au texte original. Or le commentateur propose une importante théorie de la figure, qu'on retrouve à l'état atténué dans les Poetices de Scaliger"

obstante, precisamos ter em mente que existem outras tendências que precisam ser claramente percebidas e às quais devemos igualmente oferecer resistência.

> Tendo o sistema aristotélico para se pensar a poesia, desde a segunda metade do século XVI é implícito julgar por ele toda uma produção poética medieval – que desconsidera os princípios aristotélicos –, quando não acontece por sua vez desconsiderá-la com base nos mesmos. E mais: tendo os filólogos dos séculos XVI e XVII que retomaram a *Poética* fixado o texto aristotélico para a modernidade, fornecendo-lhe uma interpretação autorizada, mal percebemos com que dificuldade essa leitura se implantou e suplantou uma outra, derivada de uma inserção da *Poética* entre textos de lógica, quando não uma outra poética, não-aristotélica (MUHANA, 2011, p. 198).

Muitos estudiosos, por sua vez, têm buscado delimitar as características próprias das poéticas ditas medievais que, para eles, levaria à compreensão das especificidades do que denominam uma estética medieval[191]. Nesse esforço, diversos trabalhos que se ocupam do levantamento, reunião, estabelecimento textual e estudo de tratados de arte poética, produzidos no que se convencionou chamar de Idade Média[192], foram realizados. Tais

[191] Importa esclarecer, porém, que não julgamos teórica e historicamente pertinente – e isso por diversas razões, as quais não são passiveis de ser discutidas com o rigor e a demora necessária nesse lugar– a adoção de conceitos tais como "estética medieval" no estudo do conjunto, se é que podemos classificá-las como um conjunto, dessas diferentes doutrinas sobre a arte poética, como também sobre a prosa, difundidas por meio de diversos textos "didáticos" produzidos principalmente entre os séculos XI e XV. Entendemos que "estética medieval" não passa de um mero rótulo, não somente dispensável e, em certos sentidos, prejudicial para uma compreensão histórica dessas doutrinas de arte poética e das produções discursivas com as quais elas se relacionam ou a partir das quais elas são depreendidas nos referidos escritos. Por mais escrúpulo que tenhamos ao usá-lo, nos veremos às voltas com os inúmeros e inevitáveis problemas que acompanham tal uso.

[192] Na verdade, o problema diz respeito aos conceitos que, juntos, a constituem, a saber, a noção de estética e o conceito de medievalidade. Quanto à noção de estética, sabemos que esta passou a significar o que significa nessa expressão apenas a partir do século XVIII. Em outro lugar desse texto, onde é mais oportuno e necessário, os problemas que envolvem seu uso no que se refere às doutrinas poéticas anteriores ao Dezoito são discutidos. No que diz respeito à medievalidade, porém, basta lembrar que Curtius, em 1947, no segundo capítulo do *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, já reconhece, valendo-se das reflexões historiográficas de Alfred Dove e P. E. Hübinger, aponta as dificuldades de se trabalhar com rótulos como Antiguidade, Idade Moderna e Idade Média, embora os julgasse "indispensáveis para a compreensão prática", ainda que admitisse, por exemplo, que o conceito de Idade Média, aquele com o qual ele lida mais diretamente em seus estudos, é mais disparatado que os demais, o qual não passa, no seu entender, de "um neologismo dos humanistas italianos e somente explicável a partir do ponto de vista deles" (CURTIUS, 1996, p. 53). Embora entenda o que Curtius pretendeu afirmar com essa declaração, parece-nos que a discussão quanto ao significado da expressão Idade Média não pode ser resumida ao simples reconhecimento de que, em sua origem, geralmente atribuída a Petrarca, ela tinha um significado bastante restrito, pois tal conceito tem uma construção histórica bem mais complexa, que se dá em diferentes circunstância de espaço e tempo, cujos momentos mais decisivos são os séculos XVIII e XIX. O que fica evidente, nas escrupulosas considerações de Curtius, é que ele não estava disposto, e sua obra o demonstrará, a abrir mão da expressão Idade Média, ainda que ela seja, como ele próprio está disposto a admitir, problemática. Mesmo Zumthor, cujas pesquisas levaram a uma significativa reconsideração da produção poética do período que vem sendo denominado de Idade Média, chamando a nossa atenção para os limites das perspectivas de estudiosos ainda ligados aos paradigmas românticos, como é o caso de Curtius (ZUMTHOR, 2009, p. 57-85), se valeu dessa expressão e do adjetivo derivado dela para se referir, por exemplo, à "poesia medieval" ou à "literatura medieval". Não podemos nos esquecer, porém, de que

pesquisas contribuíram para o conhecimento de poéticas não-aristotélicas ou mesmo de uma poética indiretamente aristotélica antes do século XV, por vezes desconhecidas mesmo em círculos acadêmicos. Talvez a obra de maior expressão, dentre elas, é *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe Siècle*, de Edmond Faral (1924), pela qual o filólogo francês nos permitiu ter acesso a documentos extremamente importantes para a inteligibilidade não só da poesia em língua francesa antiga e em latim, mas das doutrinas poéticas que circularam nesse período, orientando por vezes a produção poética, propósito que ele próprio estabelece para sua obra, como podemos ler no prefácio à primeira edição da obra (FARAL, 1924, p. xiv).

Apesar de orientar-se nesse seu estudo sobre a *Ars poetriae* por uma perspectiva cujo ponto de partida e os objetivos a serem alcançados estão assentados sob pressupostos da teoria da comunicação (PURCELL, 1996, p. 3), o que de certo modo acaba por depauperar sua exposição, palavra que talvez seja muito forte, podendo ser substituída talvez por "limitar", a reflexão do autor no que concerne às complexas questões que giram em torno, entre outras coisas, da natureza da *Poetria*, de suas relações com a gramática e a retórica, como também da própria compreensão do que vem a ser gramática e retórica, quando comparada a uma perspectiva que tenha em vista num primeiro plano a historicidade das artes da gramática e da retórica, seja nos diferentes tempos de suas existências anteriores, seja no tempo específico da existência histórica da *Ars poetriae*[193], Purcell nos dá em seu livro ao menos um ponto a partir do qual é possível dar início a uma reflexão um pouco mais robusta sobre tais questões; um vislumbre das possibilidades de estudo no que se refere às relações entre *ars poetriae, grammatica* e *rhetorica* .

Além disso, o estudo de Purcell é valioso por reconsiderar a importância da *Ars poetriae* que, no seu entender, tem sido marginalizada pelos historiadores da retórica. Quanto a esse objetivo, destaca-se o esforço de Purcell no sentido de estabelecer identidades entre os domínios pedagógicos da retórica e da gramática e os da *Ars poetriae*.

Mas, considerando os objetivos desse projeto de pesquisa, o livro de Purcell nos é útil na medida em que chama a atenção para o fato de que a arte poética, embora não tendo sido

---

Zumthor o fez tomando todos os cuidados para evidenciar os problemas atinentes a seu uso de um modo bem mais incisivo quando comparado às advertências escrupulosas de Curtius. O mesmo se pode dizer da história das mentalidades, empreendidas por historiadores pertencentes à segunda e à terceira gerações da chamada Escola dos *Annales*. Para uma discussão um pouco mais aprofundada do problema, feita, contudo, a partir de um recorte bem específico, é possível recorrer ao verbete "Idade Média" escrito por Almavi para o *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*, editado por Le Goff e Schmitt. Na verdade muito se tem escrito sobre essa questão.

[193] Em alguns momentos temos a impressão de que a *Ars Poetriae* e suas relações com a *Grammatica* e a *Rhetorica* servem apenas como pretexto para uma discussão sobre teoria da comunicação. Sendo assim, ao final da leitura do livro – e, justiça seja feita, nem precisamos ir tão longe assim –, ficamos insatisfeitos devido à ilusória expectativa que seu título (sem falar de sua orelha, ao menos em parte) suscita em nós.

distinguida como uma das artes liberais, teve uma existência, ao menos por um breve período, relativamente autônoma na chamada Idade Média. As *artes poetriae* demonstram o caráter e, por conseguinte, os objetivos de alguns dos *corpora* doutrinários que serviam para instruir sobre a arte da poética e da prosa[194].

Quando aceitamos o pressuposto, com Purcell (1996), de que a *Ars Poetriae* existe num "lugar entre lugares" que se constitui a partir da gramática e da retórica, admitimos, necessária e obviamente, que ela tem de fato um lugar relativamente estabelecido nessa cultura letrada da dita Baixa Idade Média, ainda que seja um lugar de subordinação (PURCELL, 1996, p. 7). Essas observações de Purcell nos levam, entre outras coisas, a assumir uma postura de identificar a poética dita medieval com uma mera sub-seção da retórica. Sendo assim, admitir esse "lugar entre lugares" da arte poética não é propriamente afirmar uma ausência de lugar, muito pelo contrário. O fato da poética não ser distintamente apresentada como uma dentre as artes liberais que constituiria, portanto, um *quadrivium* das artes da linguagem, ao lado da gramática, da dialética e da retórica, não deveria nos levar à precipitada conclusão de que ela nunca tenha existido como uma arte definível e definida ao longo da chamada Idade Média. Afirmar essa inexistência é dizer bem mais do que a existência do *curriculum* realmente significa. O terreno em que pisamos é, como se pode perceber, muito mais acidentado e irregular, quando não movediço, do que poderíamos pensar.

> O Aristóteles da Poética aparentemente ainda não entrara em cena na humanidades, mas a poesia como um saber, que prescindia de uma materialização em sons, tornara-se concebível. Sabemos que, da Poética, se conhecia a versão latina do Comentário Médio de Averróis (1175) que Hermanus Alemannus fez em Toledo, em 1256, e que acoplava a Poética ao Órganon, sendo interpretada pelos lógicos em círculos restritos das universidades, em sua vinculação à filosofia aristotélica. Não é essa Poética, misto de Gramática e de Lógica, que entrará no século XVI, no âmbito dos studia humanitatis; é uma poética mais restrita, em que a Gramática, a Música e a Lógica aparecem como ancilares, ao passo que a Retórica – amplificada à dimensão de eloqüência – surge como núcleo organizador discursivo: narrativo, épico e trágico. Lida pela lupa de Horácio, a Poética aceitará suavidades onde não houver pensamento, como decoração ou ornato; postulará como modelo uma poesia viril e política, heróica e cômica. O canto – o encanto e a formosura dos sons líricos – restará como ilusão de sereias, engano de sofistas (MUHANA, 2011, p. 204).

Quando nos voltamos, finalmente, para a arte de trovar do *Cancioneiro da Biblioteca*

[194] Conforme Purcell: "The a*rtes poetriae* are intended to instruct students in the composition of prose and poetry, not oratory" (PURCELL, 1996, p. 6).

Nacional, é possível sustentar que, apesar de seu caráter fragmentário e sintético, ela remete à *consuetudo* poética e evidencia certos usos que se perpetuarão na poesia lusa por muito tempo após o século XIII, passíveis de sere identificados, por exemplo, na poesia de Camões. Tudo isso nos obriga, caso estejamos comprometidos com uma compreensão cada vez maior da produção poética e dos preceitos que a orientam, a relativizar, ao menos em parte, a importância dada à redescoberta da *Poética* de Aristóteles no que se refere, por um lado, aos preceitos que regem a produção de poesia entre os séculos XVI e XVIII e, por outro, à constituição dos discursos preceptivos que encontramos, por exemplo, nos inúmeros tratados de arte poética produzidos nesse período. Sem contar o fato de que a produção poética não está de modo algum estritamente subordinada aos *corpora* doutrinários apresentados por meio das artes poéticas, os quais, na verdade, repõem preceitos que são depreendidos de poemas já acabados, produzidos consuetudinariamente.

Por fim, é preciso dizer que, para além da "concorrência" entre as doutrinas poéticas de matriz aristotélica e as de matriz horaciana, e da presença platônica aqui e ali, sobretudo a partir do final do século XVI, há uma ampla retomada do estudo de autores orientais, gregos de uma antiguidade tardia, como Hermógenes, Dionísio de Halicarnaso, Demétrio, Longino que será determinante nos séculos XVII e XVIII e a conhecida convergência seiscentista entre poética, retórica e lógica à qual retornaremos adiante nos impõem uma relativização da "soberania" da *Poética* de Aristóteles no domínio preceptivo.

4.5 O CARAMURU E A PRECEPTIVA POÉTICA

Apesar de escrito e publicado no final do século XVIII, o *Caramuru* é um poema que, em toda a sua constituição técnica e em seus resultados semânticos, pode ser historicamente considerado como uma epopeia do século XVI, o que recentemente foi reiterado por Hansen (2008, p. 85)[195]. Vários autores têm observado o claro distanciamento que separa as demais produções épicas da segunda metade do século XVIII do *Caramuru*[196]. Entretanto, tais observações trataram esse distanciamento como o resultado da tendência passadista de Santa Rita Durão (CANDIDO, 2000), desconsiderando, na maioria dos casos, o fato de haver, no

[195] Biron, em "Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*", texto introdutório ao *Caramuru* na coletânea *Épicos*, organizada por Teixeira (2008), apresenta uma descrição mais detalhada do *Caramuru*, bem como para uma apreciação dos seus detalhes estilísticos. Além disso, a autora faz algumas considerações sobre o manuscrito que está na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[196] Sugiro para se ter mais informações sobre a fortuna crítica do *Caramuru* consultar três trabalhos: a dissertação de mestrado de Biron, intitulada *Caramuru*: um poema épico da conversão e sua recepção crítica (1988), bem como sua tese de doutorado *Tradição e renovação no poema épico Caramuru*, além da boa introdução de Polito na edição do *Caramuru* organizada por ele próprio (2001).

setecentos ibérico – principalmente no que se refere a Portugal – uma continuidade histórica em relação aos padrões culturais, técnicos (poéticos e retóricos) e teológico-políticos, bem como em relação às instituições do Antigo Regime. Desconsideram ainda que a instrução formal de Santa Rita Durão se deu ainda sob o *Ratio Studiorum* e, portanto, sob o antigo sistema retórico e poético.

Por essas razões, o *Caramuru* não deve ser contado com outros poemas épicos luso-brasileiros escritos na segunda metade do século XVIII, como o *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, e o *Uraguai*, de José Basílio da Gama, uma vez que representa uma reação a instituições, ideias e práticas da ilustração. Como adverte Hansen, ocorrem significativas alterações estilísticas na produção do gênero épico nesse período. Como exemplo, ele nos lembra a redução que se verifica nas fábulas de *Vila Rica* e de *O Uraguai* (HANSEN, 2008, p. 85) que, como sabemos, são significativamente sintéticas em relação ao modelo adotado por Durão de uma epopeia de dez cantos, à semelhança dos *Lusíadas* de Camões. Segundo Hansen,

> os usos da expressão "Ilustração católica" apontam para a co-existência de práticas e princípios contraditórios, como *inovação* e *tradicionalismo*, *ateísmo* e *religião*, *empirismo* e *escolástica*, *liberdade* e *subordinação absolutista*, sugerindo a impossibilidade de definir unilateralmente a cultura luso-brasileira de então ou de propô-la como totalidade prévia unitária ou positivamente dada (HANSEN, 2008, p. 86).

Por esse motivo, cada poema deve ser estudado a partir de suas particularidades, de seus vínculos institucionais específicos, e dos efeitos de sentido pretendidos em cada um deles. No caso do *Caramuru* – e é o que nos esforçamos por fazer nesta pesquisa –, este será lido como prática poética particular, independentemente de esquemas estilísticos e categorias pré-estabelecidas pela maior parte dos textos que compõem sua recepção crítica e historiográfica nos séculos XIX e XX.

O poema se baseia em matéria histórica, ao menos em parte, como prescreve a maioria das preceptivas poéticas, tanto do século XVIII, quanto dos XVI e XVII. Sua ação é recuada no tempo, pois se passa no século XVI, também de acordo com os preceitos que regram a composição de epopeias, segundo os quais estas devem ser baseadas em acontecimento nem muito antigo, nem muito recente. O poema de Santa Rita Durão está mais de acordo com esse preceito até mesmo quando comparado aos *Lusíadas*, cuja ação era relativamente recente em relação à época em que o poema foi escrito o que, inclusive, tornou-se uma das matérias que constam nos comentários ao poema de Camões que abundaram nos séculos XVII e XVIII.

Nas últimas linhas das "Reflexões Prévias, e Argumento", Santa Rita Durão aponta, em parte[197], as fontes "historiográficas" de que se valeu na escrita de seu épico:

> Chegou entanto de Portugal Tomé de Sousa com algumas naus, famílias e tropas para povoar a Bahia. Sebastião da Rocha Pita, Autor da Historia Brasílica, e natural da mesma cidade, assevera que Catarina Álvares renunciara no Senhor D. João III os direitos que tinha sobre os Tupinambás, como herdeira dos seus maiores Principais; ele mesmo atesta que aquele Monarca mandara aos seus Governadores que honrassem e atendessem Diogo Álvares Correia Caramuru pelos referidos serviços; e foi com efeito ele o tronco da nobilíssima casa da Torre na Bahia; e Catarina Álvares sua mulher foi honrada por aquela metrópole com um seu retrato sobre a porta da casa da pólvora, ao lado das armas reais. Leia-se Vasconcelos na História do Brasil, Francisco de Brito Freire, e Sebastião da Rocha Pita (DURÃO, 1781).

Não se pode, pois, deixar de destacar o aproveitamento feito por Durão dessas fontes "historiográficas" numa leitura retórico-poética do *Caramuru* e num estudo que diga respeito ao processo de composição do poema, do mesmo modo que relatos e descrições mais antigos sobre os habitantes do Novo Mundo e os primeiros contatos entre esses povos e os portugueses recém-chegados. Santa Rita Durão se apropria de uma tradição historiográfica luso-brasileira que remonta ao século XVI na composição de seu poema[198]. Durão, como ele próprio declara, extraiu a base de seu argumento e muitos detalhes dos episódios do *Caramuru* de alguns desses textos. Cremos, ao contrário do que se costuma dizer, que Durão tenha sido completamente subserviente à historiografia lusa produzida entre os séculos XVI e XVIII, muito embora tenha, é verdade, dependido muito dela. Sem dúvidas se manteve, em muitos momentos de seu épico, relativamente servil a certas fontes de sua invenção, sobretudo as históricas, deve-se reconhecer o trabalho de ajuste que o poeta operou para tornar tal

[197] Sabemos, pela leitura do poema e de suas muitas notas, que Durão teve acesso a muitas outras fontes "historiográficas" e epistolares que lhe forneceram os relatos e descrições reaproveitados nos vários episódios que compõem a *narrativo* de seu poema. Sobre o uso argumentativo das fontes no prefácio e nas notas do *Caramuru* é imprescindível ler a dissertação de mestrado de Gama (2004). Na década de 1970, Carlos de Assis Pereira publicou seu conhecido livro sobre as fontes do *Caramuru*, em que aponta, entre outras coisas, a presença no poema de Durão de elementos que remetem ao trabalho "historiográfico" da Academia Brasílica dos Renascidos, da chamada "história natural" e de *Os Lusíadas*.

[198] Iris Kantor em seu estudo sobre a historiografia acadêmica luso-americana do século XVIII, produzida pelas Academias dos Esquecidos e dos Renascidos, chama a atenção para a proximidade de Santa Rita Durão com esta última e para o modo como ele se apropria desse discurso "historiográfico" na representação dos indígenas, notadamente da mulher indígena, heroicizada pelos Renascidos: "Passadas duas décadas desde a fundação dos Renascidos, a fábula, centrada na heroicização da mulher indígena, mereceu o canto e a pena de Santa Rita Durão. [...] O poema do monge agostiniano Santa Rita Durão (*c*. 1722-1784), amigo de José de Mascarenhas, acabaria por fixar o ideal do herói civil, pacífico e cristão em seu épico sobre descoberta da Bahia" (KANTOR, 221-222).

matéria adequada a um discurso de caráter épico, o que, no nosso entender não deveria ser visto como algum tipo de distorção[199], mas tão somente como uma compreensível, tendo em vista as condições de enunciação do poeta, perspectivação da matéria aos interesses institucionais em voga, o que se fazia por maldade, mas, segundo cremos, pela condição contingente a que Durão esteve sujeito. Nesse caso, a noção de "deformação" nos parece ideologicamente marcada e se impõe como um anacronismo, provocado por uma perspectiva revisionista de base marxista, ao *Caramuru*, que visa reinterpretar a história a partir dos pressupostos do materialismo histórico do modo como proposto por Karl Marx e Friedrich Engels, como todos sabemos, apenas no século XIX.

Além das fontes "historiográficas", Santa Rita Durão traz para seu poema seus conhecimentos teológicos. Várias doutrinas canônicas são teatralizadas ao longo de todo o poema. A doutrina das duas revelações, a especial e a geral e, portanto, a doutrina da luz natural da graça concedida por Deus aos gentios. A doutrina da encarnação do Verbo. Os preceitos morais da piedade católica. A doutrina da Providência Divina que guia a história conforme os propósitos de Deus. A doutrina da Santíssima Trindade. Entre tantos outros dogmas da tradição da igreja. A tradição da igreja participa de modo central na invenção do

[199] Para David Treece (2008), Durão teria deformado as culturas indígena e, de certo modo, os relatos "etnográficos" e "historiográficos" das tradições sobre Diogo Álvares Caramuru e do costumes dos povos ameríndios que são ficcionalizados no seu épico. Segundo Treece (2008, p. 89), "Durão constrói uma mitologia messiânica ao redor da chegada de Diogo, combinando lendas existentes com algo de sua própria invenção". Mais adiante, afirma: "A chegada de Diogo foi ainda prefigurada na lenda de Sumé, um milagreiro itinerante e agente civilizatório, e provavelmente uma fusão de figuras messiânicas indígenas com o evangelista cristão São Tomé [...] Mais do que todas as outras distorções da cultura indígena presentes no poema, contudo, esta última ideia, 'filho de Tupá', é o cerne da interpretação messiânica do mito de Caramuru realizada por Durão e reúne todos os elementos anteriores" (TREECE, 2008, p. 90). Ele segue mostrando como Santa Rita Durão amolda os relatos sobre Diogo Álvares Caramuru a seus interesses épicos. Não deixa de ser verdade que Durão, como ocorre com todos os poetas épicos hispânicos e lusófonos de seu tempo e anteriores, de Ercilla e Camões aos poetas ditos "árcades" do século XVIII – e cremos que o *Uraguai*, por exemplo, tem sido compreendido de um modo problemático quando considerado uma exceção a isso –, ainda que de modos diferentes e por razões diferentes, de se apropriar das tradições e costumes dos povos subjugados na expansão ultramarina europeia da perspectiva do colonizador e a partir de uma concepção escatológica, messiânica, da história. Desse modo, buscar um tipo de consciência histórica revolucionária ou então uma espécie de má consciência burguesa e opressora num poema como o *Caramuru* é, no nosso entender, algo contraproducente do ponto de vista de uma leitura histórica. Uma crítica histórica à colonização pode ser feita sob outras bases, assim como uma leitura efetivamente histórica das práticas letradas que mantém algum tipo de relação com essa conjuntura histórica, para não deixar de aproveitar um modo de falar que julgamos, em alguma medida, proveitoso oriundo de certa linhagem, que ao menos para alguns, é marxista. Uma "reconstrução" histórica dos fundamentos "filosóficos" e dos códigos, linguísticos e bibliográficos de produção do poema, que leve em contra as doutrinas políticas, teológicas, além das poéticas e retóricas que viabilizaram a sua escrita, é, nesse caso, indispensável. O *Caramuru* deve ser julgado a partir de critérios de legibilidade, de verossimilhança e de invenção válidos em sua época (na concepção de *fides* que reconhecia como válida) e não a partir dos que nós julgamos coerentes hoje. Ainda que, importa dizer, em estudos como o de Treece alguns desses aspectos sejam trazidos à baila, por vezes, e é exatamente o que nele ocorre, o tipo de leitura previamente orientada pela ideologia marxista compromete o aproveitamento desses aspectos na leitura do poema, os quais se não se tornam completamente acessórios são, em grande medida, esterilizados pelo modelo de análise praticado. Em todo caso, as possíveis alternativas a essas interpretações históricas não seriam também desprovidas de seus próprios interesses. Por mais necessário que esse debate seja, não será possível aprofundá-lo na presente tese.

Caramuru. Assim, doutrinas que remontam aos pais da igreja e aos apóstolos são repostas mimeticamente nos diálogos do poema, sem falar de sua enunciação na forma de invocação, proposição, estando presentes, até mesmo, na dedicatória do poema. Mesmo a epígrafe pinçada das *Metamorfoses* de Ovídio ganha um sentido teológico no arranjo geral do poema. Assim, aquelas modalidades de tradição que são listadas em dicionários como o de Bluteau e que remetem a vários tipos de documentos da tradição da igreja e à Bíblia, sem falar da chamada tradição oral. Em resumo, as Escrituras e o magistério da igreja que, segundo compreende a Igreja Católica, detém o monopólio hermenêutico, integram, ao lado das tradições relativas a Diogo Álvares Caramuru, Catarina Paraguaçu, aos costumes dos tupinambás, dos caetés e aos atributos naturais das terras do Novo Mundo, aos primeiros contatos entre ameríndios e europeus, à atividade missionária dos primeiros jesuítas convergem na elaboração do poema de Durão. No *Caramuru*, discurso historiográfico, teologia política, assim como vemos, por exemplo, nos *Lusíadas*, na *Araucana*, na *Mexicana*, na *Gerusalemme Liberata*, e em outros poemas épicos escritos entre os séculos XVI e XVIII, se atravessam.

Não é possível reconstituir, com plena segurança, todas as fontes preceptivas que ecoam no *Caramuru*. Portanto, tal estudo se torna um tanto movediço, tendo em vista que, como já o dissemos, não encontramos qualquer referência direta a preceptivas poéticas ou retóricas, seja no prólogo, seja nas notas que acompanham seus dez cantos, ou em qualquer outra parte da epopeia. Não encontramos nomes de preceptistas, tão pouco de títulos de tratados. Não há nas "Reflexões Prévias e Argumento" uma exposição propriamente dita de preceitos retórico-poéticos, como se dá nas "Advertências preliminares" da *Henriqueida*, por exemplo. Assim sendo, nosso trabalho será o de perceber o que, no *Caramuru*, remete aos preceitos que balizam a composição épica, tanto no XVIII, quanto nos dois séculos que o antecedem.

É possível evidentemente identificar, no *Caramuru*, a aplicação de certos preceitos que nos remetem imediatamente a uma ou outra obra e é bem provável que Santa Rita Durão teve contato com algumas das preceptivas apresentadas nesse trabalho. Por exemplo, o esforço em manter o poema livre da mitologia antiga, tanto na invocação, quanto na narrativa parece ser uma tentativa de se adequar aos preceitos poéticos propalados por certos tratadistas, principalmente aqueles que censuraram Camões, acusando falhas na composição dos *Lusíadas*, como é o caso de Manuel Pires de Almeida, no XVII, e Luís Antonio Verney, no XVIII. Como sabemos, entre os séculos XVI, XVII e XVIII, duas concepções distintas acerca do emprego da mitologia greco-romana concorreram desde o fim do século XVI, como

podemos verificar pelas polêmicas em torno da invenção dos *Lusíadas*, do *Orlando Furioso*, de Ariosto e da *Gerusalemme Liberata* de Tasso: por um lado, havia uma permissividade quanto ao emprego do *deus ex machina* e da invocação às musas, os quais eram entendidos como meras ficções, lembremos, a título de exemplo, o parecer de Bartolomeo Ferreira sobre tais empregos nos *Lusíadas*, por outro, há uma resistência quanto a esses usos por parte de muitos preceptistas e poetas, que consideram impróprio a um cristão lançar mão de tais recursos, tendo em vista serem os deuses invenções daqueles que não partilharam da luz da Graça. No *Caramuru*, as musas não são invocadas como nos *Lusíadas*, em lugar disso, como já o dissemos, invoca-se a Jesus Cristo; tampouco as divindades pagãs são representadas na ação do poema e são raramente lembradas, mesmo de forma alegórica[200].

A despeito do silêncio em relação aos tratados, parece-nos, sem sombra de dúvidas, cabível demonstrar as relações entre o *Caramuru* e a preceptiva poética dos séculos XVI, XVII e XVIII, mediante uma avaliação dos preceitos poéticos que foram observados na sua composição. Além disso, seria plausível supor que ao menos algumas daquelas preceptivas das quais tratamos anteriormente, possam ter sido conhecidas por Durão em algum momento de sua vida, principalmente quando temos em conta seus anos de exílio na Itália. Consideremos, portanto, de que modo julgamos ter Santa Rita Durão buscado conformar seu poema épico aos preceitos retórico-poéticos que regulavam a produção da epopeia na época da sua escritura. Nesse ponto, nos ateremos principalmente àquelas propriedades épicas passíveis de ser identificadas nas "Reflexões Prévias e Argumento", prólogo que funciona como uma espécie de discurso "metalinguístico" que remete aos dez cantos do poema.

No trecho em que, nas "Reflexões Prévias e Argumento", apresenta-se o argumento principal do *Caramuru*, identificamos pelo menos cinco das sete propriedades da fábula épica que, em meados do XVIII, são apresentadas por Francisco Joseph Freire, o Candido Lusitano: "*grande, única, de duração determinada, de exito feliz, fundada na verdade da história, acompanhada da verdadeira Religião, e não muito moderna, nem demasiadamente antiga*" (FREIRE, 1759, p. 169). Vejamos, pois, como tais referências são feitas no prólogo do *Caramuru*. Para melhor evidenciá-las, segmentamos o trecho analisado em duas partes.

Na primeira parte, são estabelecidos os limites da ação central: "o descobrimento da Bahia, feito quase no meio do século XVI por Diogo Álvares Correia, nobre vianês". Com essa delimitação, o poeta expressa a necessidade de que poema épico tenha unidade quanto à

[200] Para Cidade (1957, p. 9), Santa Rita Durão, de fato, teria escrito seu poema do modo como o escreveu, dispensando a mitologia pagã, para se ajustar ao que Verney estabelecera como ideal de uma verdadeira epopeia cristã.

ação central. É indicada, na declaração do argumento, a unidade quanto à categoria "melhores do que somos", ou seja, a ação principal da fábula é a ação de um único herói, Diogo Álvares Correia, que é investido de uma ascendência nobre, como é exigido a um herói épico, que é imitação de homens superiores, os quais devem constituir-se em *exempla*. A referência à nobreza e à origem do herói já é indicativa do modo como Santa Rita Durão opera na construção de seus personagens épicos a partir dos preceitos fornecidos pelas preceptivas poéticas. Os predicados "nobre" e "vianês" são caracterizações laudatórias que, como se pode verificar na preceptiva poética, são feitas a partir de vários critérios como "condição de vida" e "origem" (cf. MESNARDIÈRE, 1639., p. 119-25). Como sabemos, essa composição dos caracteres heroicos corrobora para a gravidade da fábula épica. Deste modo, Santa Rita Durão evidencia que o herói a que pretende celebrar não é digno de louvor somente pelo que fez, mas pelo que é. Como sabemos, Diogo Álvares será representado como superior, inclusive, aos seus companheiros de naufrágio, caracterizados como inconstantes e ingênuos, ao passo que o herói sempre mantém a coerência, a sobriedade e a solenidade diante das circunstâncias adversas (Cf. Canto I, estrofe LXIX a LXXIV).

Nessa primeira parte se destaca, também, o recuo temporal, geralmente prescrito nas preceptivas poéticas. Esse recuo é expresso mediante a datação do feito de Diogo Álvares. Na verdade, há uma dupla referência a propriedades da fábula épica nessa datação: em primeiro lugar, a já referida indicação do exigido recuo no tempo e, em segundo, uma sugestão de que o poema mantém certa "referencialidade" em relação à história. Em outras palavras, a datação da ação central do poema serve como prova de a fábula trata de um evento nem muito antigo, nem muito recente e, ao mesmo tempo, se fundamenta na verdadeira história, exigências prescritas para as epopeias modernas. Portanto, não é aleatória ou despretensiosa a referência à época em que teria ocorrido o descobrimento da Bahia. Além da intenção ideológica de demarcar, cronologicamente, a ação do *Caramuru*, nos limites temporais da atuação jesuítica, com vistas a argumentar em favor de seu retorno no século XVIII (GAMA, 2003, p. 139), essa referência serve como indicador de que o poema se coaduna com as prescrições poéticas que estabelecem as características fundamentais da fábula épica.

Na segunda parte, "compreendendo em vários episódios a história do Brasil, os ritos, tradições, milícias dos seus indígenas, como também a natural, e política da colônia", estão expressas a multiplicidade de episódios, responsável por tornar a epopeia extensa, ao ampliar a sua fábula, e a variedade de caracteres que tornarão a fábula exemplar, deleitosa e, portanto, grave. Por meio do que é dito no prólogo do *Caramuru* acerca do seu argumento principal, entendemos que Santa Rita Durão busca demonstrar que seu poema é dotado de ação una e

extensa, grave, e que apresenta recuo histórico adequado. Elementos necessários para perfeição do poema épico.

O que se segue à declaração do argumento central é uma síntese narrativa da fábula do *Caramuru*, que considera os episódios colhidos e selecionados das fontes de que o poeta se serviu, os quais aparecem ordenados na mesma sequência em que aparecerão dispostos nos dez cantos do poema. As propriedades que acabaram de ser mencionadas também se encontram explicitadas nessa síntese narrativa que, contudo, trará à tona outras particularidades da fábula do *Caramuru*. Passemos então ao relato de Santa Rita Durão.

Naquilo que, no poema, corresponderá aos seus primeiros cantos, encontramos um encadeamento de ações episódicas que estão ordenadas de acordo com a necessidade. Embora em muitos momentos haja correspondência entre a ordem encontrada nas fontes e aquela que encontramos no relato de Santa Rita Durão, é possível demonstrar que o poeta soube dar uma disposição que primasse pela ordem poética, no sentido de estabelecer uma relação de causalidade entre todos os episódios.

> Diogo Álvares passava ao novo descobrimento da capitania de S. Vicente, quando naufragou nos baixos de Boipebá, vizinhos à Bahia. Salvaram-se com ele, seis dos seus companheiros, e foram devorados pelos gentios antropófagos, e ele esperado, por vir enfermo, para melhor nutrido servir-lhes de mais gostoso pasto. Encalhada a nau, deixaram-no tirar dela pólvora, bala, armas e outras espécies, de que ignoravam o uso. Com uma espingarda matou ele caçando certa ave, de que espantados os bárbaros o aclamaram *Filho do trovão*, e *Caramuru*, isto é, *Dragão do mar*. Combatendo com os gentios do sertão, venceu-os, e fez-se dar obediência daquelas nações bárbaras. Ofereceram-lhe os principais do Brasil as suas filhas por mulheres; mas de todas escolheu Paraguaçu, que depois conduziu consigo à França ocasião em que outras cinco brasilianas seguiram a nau francesa a nado, por acompanhá-lo, até que uma se afogou; e intimidadas as outras, se retiraram.

No primeiro episódio, Diogo Álvares sofre o naufrágio, é capturado pelos indígenas, é poupado por estar enfermo, recolhe armas e munição dos destroços. O episódio que se segue é resultado do primeiro, na medida em que o tiro de espingarda só é possível pela sucessão de eventos providenciais, que permitiram a Diogo Álvares escapar da morte e se armar. O episódio seguinte, em que se dá a batalha contra os índios tapuias, só é possível por ter o herói conquistado a confiança dos tupinambás. Como se pode ver, há uma evidente relação de causa e, portanto, de necessidade que torna verossímil a fábula do *Caramuru*. Se essa disposição segue mais ou menos de perto a ordem que caracteriza os relatos presentes nas fontes, isso não pode ser imputado ao autor como imperícia ou falta de criatividade. Lembrado, como já

foi dito, que não havia a pretensão em Santa Rita Durão de ser criativo, no sentido romântico, até por que a noção retórica de invenção, como sabemos, não se refere a isso.

Os diversos episódios, as digressões, as descrições de modo algum comprometem a ação central do *Caramuru*, que têm início, meio e fim, completude exigida para a fábula épica perfeita. Mesmo a viagem que o herói fez, com Paraguaçu, para a Europa, aquilo que talvez possa ser o que mais colocaria em risco a unidade do poema, acaba colaborando para a sua unidade diversificada. Há uma função épica em todos esses recursos. E é exatamente assim que tais artifícios utilizados pelo autor devem ser entendidos, como recursos que contribuem para a expansão do poema.

Tanto em Aristóteles como nas preceptivas produzidas a partir do Quinhentos, serão esses recursos que deverão ser empregados pelos poetas a fim de tornar a sua epopeia ao mesmo tempo una e extensa. Aristóteles, assim como as preceptivas já mencionadas, nunca prescreveram que a unidade da ação deveria ser destituída de diversidade quanto aos episódios. Antes, a extensão obtida por meio dos vários episódios é, ao lado da unidade, e indissociável dessa, uma das propriedades da fábula épica. Como demonstra Adma Muhana (1997, p. 192-230), nas preceptivas do XVI e do XVII, a epopeia deve ser, ao mesmo tempo, una e extensa.

A ordem de que o poema, seja épico, trágico ou cômico, não pode prescindir, para que continue sendo poesia, é uma ordem que não á a mesma da história. O que, no caso do *Caramuru*, é notório, tendo em vista que o poeta deu ao poema um novo arranjo para as ações episódicas, desprezando tudo aquilo que não colaborava para a unidade de ação e para a verossimilhança. Como afirma Adma Muhana:

> No relacionamento entre a ação principal e os episódios no poema revela-se então a distinção entre a poesia e a história, no âmbito da *inventio*, como posta a descoberto no capítulo IX da *Poética*: enquanto a história ocupa-se apenas dos acontecimentos, a poesia trata das possibilidades do acontecer (MUHANA, 1997, p. 194).

Se na história há a preocupação em abarcar tudo aquilo que tiver acontecido, "independentemente de sua narração deleitar, instruir ou horrorizar os leitores", tendo em vista que a história "depende das ocorrências", sendo que "a omissão de eventos acarreta sua falsidade, suprema imperfeição da *tekhné* histórica", na poesia "há de se saber selecionar da história o que for capaz de prover a obra de inteireza, tornando-a verossímil" (MUHANA,

1997, p. 194). Não são todos os eventos referentes à vida de uma pessoa, à história de um povo, de uma nação, de uma época ou guerra que interessam à poesia.

> sendo o poema microcosmo feito perfeito, tudo o que na multiplicidade dos episódios – coligidos da história ou da natureza – possa nas narrações históricas aparecer como desordenado e dissociado, na fábula ou será eliminado, ou deverá ser, ao seu termo, conglobados (MUHANA, 1997, p. 194).

Como destaca Adma Muhana (1997, p. 194), há dois motivos pelos quais deve haver seleção de eventos na poesia: "nem tudo lhe convém não só porque não é de sua essência imitar a totalidade e a infinita diversidade das ações humanas (ofício historiográfico), como também porque somente aquelas que se prestam a ser combinadas proporcionalmente são passíveis de provocar os efeitos e afetos pretendidos".

Assim sendo, não eram todos os eventos que diziam respeito à descoberta da Bahia, à história do Brasil ou à vida de Diogo Álvares que interessava na composição do *Caramuru*, mas somente aqueles que, mantendo relação com a ação principal, fossem passíveis de ser ordenados em relação de causalidade.

> com sua ênfase na verossimilhança das ações, o ser a fábula una e extensa é, assim, a primeira distinção, relativa à *dispositio*, que a poética aristotélica estabelece entre a ação na história e a ação na poesia: a ação histórica obedece a uma ordem cronológica desprovida de conexão causal, enquanto a ordem poética, sendo a da razão, implica conjunção entre uma ação principal e outras episódicas, que aparecem como partes, ora como dependências, ora como ornatos seus (MUHANA, 1997, p. 193-194).

Aqueles que pudessem ser arranjados de modo a tornar o poema verossímil. Aquelas ações que, no *Caramuru*, extrapolam os limites da ação principal a que o poeta se propôs cantar, como é o caso de todos aqueles eventos que sucederam na história do Brasil, como as campanhas contra os franceses e os holandeses, Santa Rita Durão os inseriu como prolepses que as apresenta como eventos futuros revelados de forma miraculosa a Paraguaçu por meio de um sonho. Esse artifício demonstra mais uma vez que o poeta estava preocupado em manter a unidade da ação.

No capítulo XVII da *Poética*, ao discorrer sobre os episódios na tragédia e na epopeia, Aristóteles afirma que, na epopeia, os episódios devem ser mais longos do que na tragédia, isso porque é por meio deles que as epopeias "adquirem maior extensão". Como argumenta Aristóteles, no poema homérico o argumento é bastante breve, sendo, portanto, os episódios

que o tornam longo. E o argumento não deve ser breve por acaso. A sua brevidade é elemento necessário para a unidade épica. Em sintonia com Aristóteles, Pinciano afirma:

> Estrecho ha de ser el argumento y más las partes dél, que son la historia y la ficción; y largo es el tiempo que la épica consiente y admite en su obra, la cual no se estrecha en tiempo cierto; mas éste se debe gastar en fábula y argumento que sea breve, como es dicho, y episodios que sean largos (PINCIANO, 1998, p. 464).

Reiterando o que fora dito por Aristóteles, Horácio também prescreverá essa necessidade de unidade para a fábula: "o que quer que pretendas seja, ao mesmo tempo, simples e uno" (*Ars Poetica*, v. 23). Porém, como se depreende das palavras iniciais da *Epistola ad Pisones*, Horácio exige não que o poema seja destituído de variedade – o que na epopeia seria algo completamente inconcebível –, mas que todas as partes que compõem o poema apresentem coesão entre si.

> Se um pintor quisesse ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e aplicar pena variegadas sobre os elementos tomados de diversas partes, de tal modo que uma mulher formosa na parte superior terminasse em peixe horrendamente negro, admitidos a contemplar isso, conteríeis o riso, ó amigos? (*Ars Poetica*, v. 1-5)

O que Horácio censura nessa passagem não é a variedade, mas a variedade desconexa. A falta de coesão entre as partes de um poema. Para os preceptistas do como um López Pinciano, por exemplo:

> Una debe ser la acción en la fábula épica necessariamente y, si della pueden salir más que una tragedia, es de la manera que de un brazo de una estatua se puede hacer otra estatua, de manera que la materia del brazo de la estatua puede ser hecha una estatua de por sí y, apartado lo que antes era parte que compunía a la estatua primeira, queda todo en la segunda (PINCIANO, 1998, p. 453).

No Setecentos, nessa mesma direção, segue outro espanhol, Francisco de Cascales que, nas sua *Tablas Poéticas*, por meio do interlocutor Castalio, prescreve: "todo poema, para que sea uno, conviene que tenga un entero y perfecto contexto de cosas imitadas, el qual se llama fábula" (CASCALES, 1617). O mesmo acontece, nesse mesmo século, no *Traité du poëme epique* (1662), do francês Michel De Marroles. No século XVIII, Francisco Joseph Freire, o Cândido Lusitano, reafirma o mesmo: "o que é preciso para a perfeição [do poema]

da unidade da Fábula...” (FREIRE, 1759, p. 170). Como se percebe, para todos eles, é ponto pacífico que a fábula épica deve ser una. E essa simplicidade de argumento é exigida, como condição inalienável para a perfeição do poema heroico. Como expressam as palavras de Tasso: “l’unità porta in natura perfezione”, presentes tanto no *Discursi dell’arte poética* e *Discursi del poema eroico*.

> Tendo em muito maior consideração do que a Poética a epopeia, as preceptivas dos séculos XVI e do XVII também têm em melhor conceito os episódios e, ao contrário de Aristóteles, convertem-se em superioridade da fábula épica a multiplicidade deles na ação principal (MUHANA, 1997, p. 196).

Seguindo a esteira de Aristóteles e Horácio, os preceptistas do XVI, XVII e XVIII prescrevem que a epopeia deve ter apenas uma ação central, mas que também deve ser dotada de variedade no que se refere aos episódios. Como assevera Adma Muhana (1997, p. 201), “fazendo de ambos os preceitos, o aristotélico e o horaciano, um”, os preceptistas, a partir do XVI, “defendem que a necessidade do poema, realizada em suas partes elementares e quantitativas, é aquela que, unindo *dispositio*, *inventio* e *elocutio*, conduz a que, no decurso da ação principal, as ações episódicas se ordenem de um modo que não poderia ser outro”.

É certo que a ações episódicas devem cooperar juntamente para a unidade da fábula épica (MARROLES, 1662, p. 19). Como é dito na *Philosophia Antigua Poética*: “en la épica todas las acciones (agora de la fábula, agora de los episódios) deben concernir a esta unidad de acción, la cual pretende el poeta” (PINCIANO, 1998, p. 453). As ações episódicas devem, portanto, estar de tal modo relacionadas com a ação principal: “los episodios han de estar pegados con el argumento de manera que si nacieran juntos, y se han de despegar de manera que si nunca lo hubieran estado” (PINCIANO, 1998, p. 465). Em Cascales, o mesmo é afirmado ao se comentar as palavras de Horácio:

> Y si bien se forma este cuerpo de muchas partes, todas deven tirar a un blanco y estar entre sí tan admirablemente unidas, que de la una, verisímil o necessariamente, se siga la otra. Y en suma, aquello que está compuesto de varias cosas ha de estar tan unido en ellas, que quitando o mudando alguna parte, quede el todo imperfecto y manco. Será entero, si consta de principio, medio y fin. Será de justa grandeza, siendo tan larga la fábula, que el entendimiento de los lectores la pueda comprehender firmemente y reduzir a la memoria sin fatiga (CASCALES, 1617).

Embora preceptistas como Candido Lusitano acusem Homero e Virgílio de terem incluído em suas fábulas episódios que eles julgam desnecessários, nenhum deles os acusou

de ter comprometido a unidade da ação em seus poemas, pois o que determina a unidade de ação não é necessariamente o que é acessório na epopeia. Logicamente, era exigido o bom senso por parte do poeta na composição de sua fábula de modo que ela não viesse a se tornar extensa demais e perdesse a sua inteireza. Portanto, ao contrário do que se afirma, Santa Rita Durão se preocupou em manter a unidade da ação épica.

Se pensarmos, por exemplo, que a ação de conquista da Bahia, iniciada logo após o naufrágio, se processou por meio do encadeamento de todas as circunstâncias que contribuíram para fazer com que Diogo Álvares passasse de uma situação desprivilegiada, na qual ele era pintado como o náufrago desditoso, a uma situação que permitisse a ele se tornar realmente o feliz conquistador da Bahia, ação somente concluída de fato na entrega do domínio dos indígenas para Tomé de Sousa, ao final da epopeia no Canto X, notamos que a ação épica se concentra em torno de uma única e mesma ação, a conquista da Bahia. Essa conquista não se dá completamente de modo bélico, pois não era esse o caráter que Santa Rita Durão queria dar ao seu herói, tendo em vista o seu claro interesse em identificá-lo com o jesuíta. É um herói cristianizador, que usa a força, quando necessária, para propagar a fé. Como prescreve Aristóteles, o poema de Santa Rita Durão apresenta início, meio e fim, sendo, portanto, inteiro e verossímil. Sua ação não começa nem termina ao acaso; ele não é particular, desordenado e inverossímil, como afirmam alguns autores. Santa Rita Durão soube extrair da história sua fábula e coser os episódios que pinçou do mito tradicional sobre Diogo Álvares Caramuru em uma relação de necessidade.

Para que esses preceitos fossem respeitados em seu poema, Santa Rita Durão não poderia tratar indiscriminadamente todas as ações que diziam respeito ao descobrimento da Bahia, ou mesmo todas as ações atribuídas a Diogo Álvares Correia. Era necessário selecionar aquelas ações adequadas para se obter a verossimilhança. Para alcançar essa unidade, não bastava a ele poetar sobre um único herói. Embora celebre os feitos de um único herói, para se adequar à prescrição aristotélica, ele necessitava concentrar-se em uma única ação. Sendo assim, ele circunscreve a sua matéria, definindo que irá tratar no poema tão somente dos eventos que caracterizaram os esforços de conquista e colonização da Bahia por parte de Diogo Álvares. Mesmo as ações de Diogo Álvares referentes à conquista e à colonização não foram totalmente aproveitadas pelo poeta.

O recorte da matéria é condição *sine qua non* para se obter a perfeição no poema. A imitação épica excelente só é possível a partir de uma seleção acertada. A exigência da seleção está claramente prescrita em Aristóteles e em Horácio e também nas preceptivas dos Seiscentos e Setecentos. A escolha da matéria de acordo com as suas forças e a escolha do

que seria necessário e decoroso para a imitação, portanto, não eram postas como opcionais ao poeta, mas como exigências prescritivas. No entanto, não somente foi necessário selecionar as ações adequadas ao poema, mas, também, reordená-las de modo que elas estivessem dispostas em uma ordem poética. Ao compararmos as narrativas das fontes citadas por Santa Rita Durão e a ordem narrativa do *Caramuru*, logo percebemos as diferenças entre a narrativa histórica e a narrativa épica.

Além das doutrinas de matriz aristotélico-horacianas, segundo propôs Gama (2003), é possível notar, no *Caramuru*, o impacto das doutrinas do sublime na composição dos episódios. Doutrinas esta que, como vimos, passaram a ser muito valorizadas a partir de fins do século XVII em Inglaterra, Itália, França e, que, no século XVIII, repercutiram na Península Ibérica por meio de traduções e de preceptivas poéticas como as de Luzán e Cândido Lusitano.

Desse modo, podemos falar que, direta ou indiretamente, em alguma medida, aquelas tradições doutrinárias de que tratamos anteriormente incidem sobre a composição do *Caramuru*, o que em alguns casos, como, por exemplo, no que se refere ao *Verdadeiro Método de Estudar*, de Verney, e à *Arte Poética*, de Cândido Lusitano, é perfeitamente demonstrável em um estudo mais minucioso do poema de Durão.

5 COSTUME, MEMÓRIA E *TRADITIO* NA POESIA ÉPICA LUSO-BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII

Seguir o uso das autoridades; dos modelos estabelecidos e dos que, paulatinamente, vão se impondo ao longo do tempo mediante o reconhecimento, geralmente por parte de uma posteridade (às vezes imediata, às vezes, de um futuro em alguma medida distante). Portanto, seguir os usos consagrados, os usos considerados legítimos e excelentes, de um ponto de vista técnico, mas também do ponto de vista ético, teológico e político, afirmação de certo modo tautológica quando pensamos no ordenamento social do Antigo Regime e do Estado Monárquico português. Este é o princípio fundamental que orienta a composição de novos poemas entre os séculos XVI e XVIII. A poesia desse tempo é eminentemente mimética, o que, como temos visto, não somente podemos depreender da produção poética propriamente dita, mas também nos discursos que dela se ocupam como objeto de preceituação de matriz aristotélico-horaciana que passa a circular, sobretudo a partir da segunda metade do século XVI por toda a Europa na segunda metade do século XVI. Tópico este, como já foi assinalado, que vem sendo reiterado por estudiosos das letras desse período.

Tendo já discutido ao longo dos três primeiros capítulos a noção de tradição e as algumas das definições possíveis de "épica", resta-nos, daqui por diante, nos dois capítulos restantes, lidar com a outra noção que, ao lado da memória e da tradição, estão no foco desse nosso estudo sobre os pressupostos que, segundo o nosso entender, deveriam nortear a leitura crítico-historiográfica dos poemas épicos luso-brasileiros do século XVIII, o que, como sabemos, inclui o *Caramuru*. Desde o princípio, temos reiterado, com base principalmente nos já referidos trabalhos de Hansen (2008, 2013; cf. HANSEN; MOREIRA, 2013), que, entre os séculos XVI e XVIII, a imitação e a própria constituição da *auctoritas* poética e retórica se baseiam no costume.

A primeira tarefa que se nos apresenta na busca por oferecer respostas historicamente plausíveis a essas perguntas é a de definir aquilo a que nos referimos quando falamos de "costume" e, especificamente, à "*consuetudo*". Assim como ocorre com os usos de tradição, que, como tivemos a oportunidade de discutir, não são unívocos, devendo, portanto, ser devidamente precisados quando são por nós empregados, a situação não é muito distinta quando nos vemos diante da necessidade de utilizar a noção de costume. Quando pensamos nos preceitos poéticos de matriz aristotélico-horaciana isso se torna ainda mais premente, tendo em vista haver na terminologia aristotélica, posteriormente apropriada pelos romanos,

um uso bem peculiar da noção de costume, do mesmo modo que se dá com aquele sentido de tradição que figura tanto na *Poética* quanto na *Epistola ad Pisones*, e nos seus muitos derivados entre os séculos XVI e XVIII.

5.1 DEFINIÇÃO DE COSTUME

Cremos que o ponto inicial para uma discussão sobre a noção de *consuetudo* que se vincula à retórica, à poética, à língua, para circunscrever os domínios que nos interessam, deva partir, pelo menos, do que Quintiliano disse a respeito do costume na *Instituições Oratórias*[201], muito embora seria perfeitamente possível, e proveitoso, caso houvesse o tempo e o espaço necessários ao desenvolvimento de tal discussão, recuar mais, passando por Cícero, até chegar, retrospectivamente, aos gregos – às *auctoritates* que dão sustentação à exposição do retor romano.

O nome de Quintiliano se manteve, sem dúvidas, no rol principal das autoridades "preceptivas" antigas, tanto retóricas e poéticas, entre os séculos XVI e XVIII. Entre os latinos, esteve quase sempre ao lado de Cícero, Tácito e Horácio. Considerando-se a questão de um plano mais aberto, foi comumente lembrado entre os nomes de Platão, Isócrates, Aristóteles e de outras autoridades gregas[202]. É bem verdade que um nome que se repete em listas, e mesmo quando referido em obras, não é sinônimo de efetiva leitura, menos ainda de um conhecimento amplamente disseminado e profundo de um autor, basta que nos lembremos do exemplo de Aristóteles durante a chamada Idade Média. No mínimo, porém, a reincidente

[201] As *Intitutiones Oratoriae* ou *Institutio Oratoria*, principal obra de Quintiliano, foi escrita no primeiro século d. C. Quintiliano foi um homem do primeiro século (35-96 d. C.). Segundo Dominik, ao lado do *Dialogus de Oratoribus*, de Tácito, "constitute some of the most importante passages on rhetorical and literary criticismo of the early imperial period" (DOMINIC, 1997, p. 50). Não seria exagero dizer que, depois da *Retórica* de Aristóteles e dos escritos de Cícero sobre a oratória e a educação do orador, a obra de Quintiliano tenha sido, no curso da história do Ocidente, a mais respeitada obra sobre a técnica retórica do mundo antigo; em alguns momentos, devido a diferentes razões históricas, esse longo tratado teve mais relevância cultural que os escritos aristotélicos. Ao longo da chamada Idade Média, Quintiliano foi um dos nomes latinos que, integrando o elenco de autoridades que fundamentavam o *trivium*, conforme atestam alguns testemunhos que chegaram até nós, entre eles, listas de autores didáticos (CURTIUS, 1996, p. 70-98), teve suas doutrinas difundidas, sobretudo por conta do papel que sua obra desempenhou na educação de homens como Jerônimo cuja concepção de cultura se baseia em Quintiliano, ainda que subjugada a seus ideais mais acéticos (CAMBI, 1999, p. 130). Quintiliano não foi menos valorizado de um ponto de vista educacional e cultural entre os séculos XIV e XVI, ao longo das que são comumente consideradas as últimas centúrias da Idade Média (CAMBI, 1999, p. 235-242).

[202] O status que o nome de Quintiliano goza entre os letrados dos séculos XVI, XVII e XVIII, se evidencia em obras como *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio, ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*, de Antonio de Nebrija e Petrus Mosellanus (1529), *L'Institutioni oratorie di Marco Fabio Quintiliano retore* famosíssimo, de Orazio Toscanella (1566), Tabulae *rhetoricae ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*, de Ericus Miller (1636), e o *De Arte Rhetorica Libri Tres: Ex Aristotele, Cicerone, & Quintiliano præcipuè deprompti*, de Cipriano Suárez (1691). Sendo estes apenas alguns dos muitos exemplos que poderiam ser apontados em cujo título figura o nome do retor latino, além das inúmeras em que, conquanto seu nome não seja declarado deste modo, se fundamentam e/ou remetam às *Institutiones*.

menção do nome de um determinado autor assinala certa reverência em relação a sua *auctoritas*. Cremos que uma *auctoritas* específica pode se firmar de diferentes modos, inclusive, em ambientes em que os escritos de um autor tido como uma autoridade em algum domínio de saber não são efetivamente lidos e entendidos. Por outro lado, doutrinas de um determinado autor podem muito bem circular, integrar o conjunto de opiniões de uma *doxa* reinante e, ainda assim, muitos, talvez todos, aqueles que as assumem nem sequer tenham consciência de que tais doutrinas remontam a um dado autor[203]. Existe ainda a possibilidade, o que é muito comum entre os séculos XVI e XVIII, e bem antes disso, de que a *auctoritas* se firme pela mediação de autores mais recentes; Camões não precisa ter realmente lido Homero diretamente, e em grego, para que Homero seja legitimamente contado entre as autoridades que, ainda que indiretamente, fundamentam a composição de *Os Lusíadas*, o que não inviabiliza que tal presença seja debatida[204], o mesmo se dá com Santa Rita Durão que, muito provavelmente, não leu todos os autores em que aparentemente se ampara na escrita de seu épico. Portanto, a *auctoritas* não se fundamenta necessariamente, para usar uma sugestão um tanto platônica, no "real" conhecimento das coisas, mas num conhecimento muitas vezes aparente. A despeito dessas questões, não se pode negar o impacto dos escritos de Quintiliano na cultura letrada europeia entre os séculos XVI e XVIII. Tendo sido largamente traduzido, glosado, citado e comprovadamente lido, e, em tudo isso, admirado por muitos letrados desse tempo, Quintiliano sempre teve um papel de inegável peso na educação letrada e nas práticas simbólicas relacionadas às técnicas retóricas e poéticas ao longo desse período (FUMAROLI, 2009, p. 462-464)[205].

---

[203] Embora saibamos que Cícero foi efetivamente conhecido e seguido durante a chamada Idade Média – a simples leitura de um tratado como o *De Doctrina Christiana*, de Agostinho de Hipona, o prova –Fumaroli afiança que seus diálogos sobre a eloquência, foram, em parte, ignorados nesse tempo (FUMAROLI, 1994, p. 47).

[204] Como bem observa Alves (2005), em artigo interessante artigo que discute a questão da presença da *Odisseia* n'*Os Lusíadas*: "Sem deixarmos de considerar indubitável uma relação de leitura e imitação com a *Odisséia*, parece certo que Camões não pôde ler Homero com a segurança linguística, a demora e a compreensão global com as quais leu certamente os outros autores aqui referidos". Os autores a que se alude são Virgílio, Luís Zapata, poeta de *Carlo Famoso*, épico que emula a *Eneida*, e que foi publicado seis anos antes de *Os Lusíadas*, Gomes Perez, responsável pela tradução para o castelhano do texto grego da *Odisseia*, impressa em Salamanca e Antuérpia no ano de 1550, por Andrea de Portonariis e Johanes Steelsio, respectivamente. Enfim, como propõe Alves (2005), Camões poderia ter-se valido da emulação virgiliana de Homero, ainda mais indiretamente, pela imitação da *Eneida* feita por Zapata e/ou, de comentários ao poema latino, que então circulavam e nos quais se assinalavam "passos que Virgílio imitava de Homero", e, o que para Alves, pelas razões históricas que ele aponta em seu artigo, parece "ousadia pensar-se" (ALVES, 2005, p. 45-46), das referidas vulgarizações do texto homérico disponíveis no século XVI.

[205] Desde o século XV, a autoridade de Quintiliano é reiteradamente confirmada em diferentes domínios do saber letrado por toda a Europa, inúmeras versões impressas de seus escritos e textos neles baseados se tornam cada vez mais acessíveis, o que é extensivo a muitos outros autores antigos. Isso faz com que Quintiliano seja conhecido por uma quantidade significativamente maior de letrados, o que redunda em múltiplas apropriações de suas doutrinas retóricas. Além do que presumivelmente circulou oralmente e em forma de manuscrito. Na

A ampla circulação dos escritos de Quintiliano, entre os séculos XVI e XVII, quer em versões latinas, quer em vulgarizações que se multiplicaram no curso desses três séculos, afora o que dele foi manuscrito e impresso antes disso, sobretudo no século XV, é inegável. Ainda que, em meio a controvérsias, sua autoridade – motivo que, por si só, pode suscitar a polêmica – nunca deixou de ter peso[206]. Sabemos que Quintiliano foi um dos autores antigos mais valorizados na Península Ibérica dos séculos XVI, XVII e XVIII[207]. É conhecida a

---

verdade, essa difusão de Quintiliano se insere no amplo processo histórico que tende a tornar um artefato livro impresso cada vez mais comum no Ocidente. Ademais, podemos falar de uma cultura da tradução (DEMETRIOU; TOMLINSON, 2015), que não apenas se restringiu à Inglaterra e à França, conforme o recorte da obra citada, mas tendo começado principalmente em lugares como Itália e Alemanha nos séculos XV e XVI se espalhou por praticamente toda a Europa nos dois séculos seguintes. Como diz Baños, em seu estudo sobre a arte epistolar praticada entre 1400 e 1600, "ni dicir tiene, por ejemplo, que la obra de Cicerón, Plinio, Séneca, San Jerónimo o Quintiliano son perfectamente accesibles en cualquier tempo y en cualquier rincón de Europa" (BAÑOS, 2005, p. 368; cf. GERLO, 1971, p. 108). Kennedy entende ter havido uma efetiva revalorização da obra de Quintiliano a partir do chamado Renascimento (KENNEDY, 1999, p. 114). Assim, "Valla aludirá con frecuencia a la doctrina de Quintiliano según la cual el lenguaje se funfa en la razón, la antigüedad, la autoridade y la *consuetudo*" (SALOR, 2002, p. 329; cf. INGEGNO, 2008, p. 456). De fato, Quintiliano é apontado como o autor predileto de Lorenzo Valla (NAUTA, 2009, p. 334). Conforme assevera Serrano (1982, p. 20), "la fuente del principio de pronunciación adoptado por Nebrija se encuentra sin lugar a dudas en Quintiliano"; com o que concorda Alcalde (2010, p. 17)., para quem: "Nebrija parte del principio de Quintiliano que repetirán tantos ortógrafos posteriores para defender la adecuación entre escrita y pronunciación" Erasmo, por exemplo, buscou conciliar ciceronismo, quintilianismo e agostinianismo em sua retórica eclesiástica (FUMAROLI, 2009, p. 108-109). Sua autoridade é reconhecida por um Possevino, que não deixa de se referir a ele em sua *Bibliotheca Selecta* (POSSEVINO, 1593, p. 435). José María Pozuelo Yvancos afiança que "no hay gramática o tratado de la lengua del XVI español que al tratar estas cuestiones no se refiera implícita o explicitamente a Quintiliano; [...] los principios de Quintiliano son la referencia segura a la *auctoritas* latina sobre el tema" (YVANCOS, 1986, p. 79).

[206] De fato, Quintiliano não foi uma unanimidade (como declarou Feijó y Montenegro), tendo sido preterido, ou no mínimo posto em um patamar inferior, em relação a outros retores antigos e mesmo posteriores a ele. É o caso de Hermógenes, que, tendo sido divulgado no Ocidente por eruditos gregos como Jorge de Trepizonda (Trapezuntius, na forma latina de seu nome), passa a ser extremamente valorizado por muitos letrados do século XV e bem além dele, entre fins do século XVI e primeira metade do XVIII. O próprio Trepizonda se envolveu em uma acirrada polêmica com os defensores de Quintiliano, com destaque para nomes como Poggio e Lorenzo Valla (MEYER, 1999, p. 100-101). Kennedy também se refere à contraposição entre a definição proposta por Trepizonda e a que se depreende de Quintiliano e de como seu conhecimento dos princípios retóricos defendidos por Hermógenes é decisivo na posição que assume (KENNEDY, 1999, p. 115). Se bem que, mesmo se opondo àqueles que viam em Quintiliano uma autoridade praticamente inquestionável, Trepizonda não deixa de dar atenção aos escritos do retor latino, como evidencia o estudo preliminar de Manzano a sua edição dos livros I e II do *Rhetorica, Libri V* (TREPISONDA, 2012). Sobre a apropriação das doutrinas bizantinas na Itália do século XV, ver o livro *Greece Reinvented*, de Lamers (2016), recentemente publicado. Para um estudo sobre a difusão de Hermógenes durante a chamada Renascença, ainda que seja uma obra que se restrinja em grande medida ao mundo anglo-saxão do período elizabetano e que não dê ênfase ao papel de Trepizonda na difusão das doutrinas hermogenianas, ver *Hermogenes and the Renaissance* (PATTERSON, 1970), obra relançada em 2015. Outro conhecido adversário não só de Quintiliano, mas também de Cícero, e de certo modo de Aristóteles, com quem rompe após evidentes aproximações iniciais, este sim um adversário de grande obstinação, "l'adversaire para excellence", no dizer de Fumaroli, foi Petrus Ramus (FUMAROLI, 2009, p. 579).

[207] Sabemos, inclusive, que Quintiliano é lembrado como um autor "ibérico", ou ao menos como um hispano-romano, no dizer de Grigera (1994, p. 42-43), sendo, ao lado de um Isidoro de Sevilla, para os letrados do tempo, um dos patrimônios e pilares da erudição hispânica. Ao menos como um autor que nasceu na Espanha, um espanhol educado em Roma (KENNEDY, 1999, p. 115; CAMBI, 1999, p. 112). Não é raro nos depararmos com declarações como a seguinte a respeito do valor de Quintiliano: "Quando España no hubiera producido outro Orador que un Quintiliano, bastaria para dar envidia, y dexar fuera de toda competencia á las demás Naciones; en solo exceptuaré à Italia por el respeto de Ciceron; bien que no falta algun Critico insigne (el famoso Brandemburguês Gaspar Bartio), el qual sienta que sin temeridade se puede dar la preferencia á Quintiliano

relevância conferida às *Institutiones* na educação dos letrados ibéricos do período e da reposição da *auctoritas* do retor romano no ensino jesuítico e o apelo a sua autoridade quando se trata do exercício das artes da retórica e da poética, o que se corrobora pelos testemunhos que se seguem.

A seguinte porção da VIII sexta carta do *Verdadeiro Método de Estudar*, a segunda sobre a arte retórica, de certo modo resume o que muitos pensavam sobre Quintiliano:

> Quanto aos mestres, sou de parecer que leiam atentamente, não só os ditos livros que apontámos de Cícero e alguns outros pertencentes também à Retórica, mas os de Quintiliano, em que faz belíssimas reflexões sobre ela. Valla diz que ninguém pode entender bem Quintiliano sem primeiro saber bem Cícero; nem menos seguir perfeitamente Cícero sem obedecer aos preceitos de Quintiliano. O certo é que Quintiliano é um retórico insigne e grande crítico, que toda a sua vida empregou em refletir e ensinar; e tem maravilhosa eloquência; e dele podem tirar os mestres as necessárias reflexões para comunicar aos rapazes (VERNEY, 1991, p. 114-115, 1746, p. 203-204).

As considerações de Verney indiciam que, no seu entender, de modo extremamente impertinente, Quintiliano era ignorado por muitos que entendiam que os escritos de Cícero eram superiores e suficientes para compreender e dominar a arte retórica[208], o que confirma o caráter polêmico da recepção setecentista das *Instituições Oratorias*. Nessa mesma década de 1740, encontramos logo no início das "Advertências Preliminares" de Xavier de Menezes, uma menção a Cícero e Quintiliano relativamente a um mesmo assunto, no caso, o uso da designação "proêmio" para se referir à parte introdutória de um texto[209].

---

respecto de todos los demás Oradores, sin esceptuar alguno" (FEIJÓ Y MONTENEGRO, 1778, p. 416). Nesse ponto do tomo quarto de seu *Theatro crítico universal*, Benito Jerónimo Feijó y Montenegro pretende nos apresentar as "glórias de Espanha", entre elas, ter Quintiliano entre seus mais assinalados filhos.

[208] Seguindo a orientação de Lorenzo Valla, Verney endossa a tese de que Quintiliano complementa Cícero, lançando luz sobre os seus ensinos, assim como Cícero torna Quintiliano inteligível por ter sido o ponto de partida de sua preceituação.

[209] Xavier de Menezes busca justificar sua opção pelo título "Advertências Preliminares", dado às considerações que antecedem seu poema épico. Ele recorre à *auctoritas* de ambos justamente para estabelecer a pertinência de tal designação como uma alternativa legítima, assim como o é a de "prólogo", anteriormente referida por ele. Designação de uso mais comum quando comparada, por exemplo, com a de "preâmbulo", como ele segue dizendo (MENEZES, 1741, p. d-d1). Em 1759, António Pereira de Figueiredo, nos *Elementos da invençam e locuçam retorica, ou, Principios da eloquência*, após declarar, em sua breve "Prefação", ter recorrido a certos autores modernos para fundamentar sua obra, se antecipa às possíveis censuras: "Não me descuidei entre tanto de consultar, aonde era preciso, os antigos Mestres da Eloquencia; Aristoteles, Cicero, e Quintiliano". Como mais adiante explicita, no seu parecer Quintiliano, ao lado de Dionísio de Halicarnasso, teria sido um dos "dous mayores Criticos da antiguidade" (FIGUEIREDO, 1759, p. 61). Xavier de Menezes se refere outras duas vezes a Quintiliano, uma nessas mesmas "Advertências Preliminares" (MEZENES, 1741, p. k2), a outra, na nota 331, que se refere ao Canto V da *Henriqueida* (MEZENES, 1741, p. 59).

A simples leitura de uma obra como *Retórica e Teorização Literária em Portugal* (CASTRO, 2008) é suficiente para vislumbrar o quanto Quintiliano esteve presente nos desdobramentos da *ars rhetorica* em Portugal entre os séculos XVI e XVIII em suas relações com a produção dos diferentes gêneros poéticos e retóricos então praticados[210]; Quintiliano foi um dos autores antigos mais lidos e citados na cultura letrada portuguesa do período. Para por em cena um exemplo que, na extensa exposição de Castro, está mais diretamente relacionado a nossa discussão e às opiniões de Verney relativamente ao preceptor romano, citemos o seguinte trecho, em que comenta as mudanças que ocorreram no ensino português a partir do impacto das ideias de Verney em Portugal em meados do século XVIII e da reforma pombalina que, em grande medida, se fundamentou no *Verdadeiro Método de Estudar*:

> O ensino de Retórica devia por isso ministrar-se aos alunos já instruídos na latinidade e no grego, 'não só dando-lhes preceitos; mas explicando-lhes os Authores, e fazendo-os compor em todo o genero, com a observação do uso, que os mesmos Authores fizerão da Rhetorica'. A aquisição dos preceitos devia fazer-se pela adaptação que Rollin publicara das *Institutiones Oratoriae*, de Quintiliano, considerada um livro 'admirável' (CASTRO, 2008, p. 590).

Estes poucos exemplos, dentre inúmeros outros que poderiam ter sido arrolados (ANDRADE, 1966, p. 285), apontam para um contínuo reconhecimento da *auctoritas* de Quintiliano em Portugal durante o século XVIII e para a ampla circulação de seus escritos por toda a Europa de então. Tendo por satisfatoriamente demonstrada, ainda que de modo sucinto, a incontornável presença de Quintiliano na cultura letrada dos séculos XVI e XVIII, e, particularmente, em lugares lusófonos, sigamos com as nossas considerações sobre a noção de costume que encontramos nas *Instituições Oratórias*.

---

[210] Quando lemos, por exemplo, a *Sátira e o Engenho*, de Hansen (1989; 2004), é comum nos depararmos com o nome de Quintiliano ao longo da exposição, afinal, muitas das doutrinas por ele transmitidas fundamentaram a sátira seiscentista, do mesmo modo que serviram de pretexto para domá-la. Conforme pontua Hansen, "mantidas as proporções desta generalização, a arte dita 'barroca' do século XVII ibérico corresponde a uma reinterpretação de tópicas da retórica antiga, principalmente Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Sêneca e Hermógenes, que são mantidas – pela doutrina escolástica da analogia de atribuição e proporção com que nessa época se interpreta o conceito engenhoso" (HANSEN, 2004, p. 265). O mesmo pode ser dito acerca da leitura de um livro em relação ao livro sobre a poesia aguda portuguesa do século XVII, escrito por Carvalho (2007). Em várias de suas páginas, somos remetidos a Quintiliano, por vezes, juntamente com Cícero, inclusive, diga-se de passagem, com uma em que a passagem citada da *Sátira e o Engenho* fundamenta sua própria declaração acerca da presença de Quintiliano entre autoridades como Aristóteles e Cícero que balizam sátira produzida em Portugal nos séculos XVII e XVIII (CARVALHO, 2007, p. 44). Atestadamente, o severo Quintiliano, tal qual o trata Francisco de Quevedo em suas anotações à *Retórica*, de Aristóteles, aquele que repreendeu Horácio (GRIGERA, 2008, p. 195), gozou de grande prestígio entre os letrados ibéricos dos séculos XVII e XVIII.

Desse modo, a definição de costume conforme apresentada por Quintiliano, na verdade, a noção romana de *consuetudo*, cuja carga semântica básica, como dissemos, remonta a Cícero[211] e, antes dele, aos gregos, se difundiu pela Península Ibérica entre os séculos XVI e XVIII. Porém, antes de seguir em frente, apresentando, ainda no presente tópico, alguns dos usos da noção de costume em voga no século XVIII e, finalmente, o que se fará ao longo dos demais tópicos deste capítulo, avaliando o papel desempenhado pelo costume, em suas relações com a *traditio* e a memória, sobre a épica setecentista, é preciso que entendamos o que Quintiliano compreendia por costume, o que se fará recorrendo-se a um conjunto de trabalhos que de algum modo versam sobre as antigas doutrinas retóricas, "pedagógicas" e "linguísticas".

Conquanto devamos admitir, com Kennedy (1999, p. 115), que as *Institutiones Oratoriae* são antes de tudo um tratado sobre a invenção, a disposição, a elocução, a memória retóricas e a ação oratória, o seu escopo é reconhecidamente amplo, destoando da tendência pós-republicana de tratados sintéticos (MEYER, 1999, p. 69)[212]. Portanto, ao longo dos doze livros de sua *magnum opus*, a exposição de Quintiliano, por mais que esteja vinculada à técnica retórica, vai muito além de um simples manual sobre como é possível alcançar a persuasão por meio do discurso[213]. Antes, é um amplo estudo que engloba, para além de uma exposição sistêmica dos procedimentos retóricos propriamente ditos, ou seria melhor dizer em

[211] São largamente reconhecidas, o que se comprova com o cotejo de seus escritos, as muitas aproximações entre Cícero e Quintiliano. Aproximação que, para Conley, se faz sentir menos no modo como Quintiliano define e apresenta a arte retórica, do que na adoção do ideal ciceroniano do *orator perfectus*. Conley vê a *Institutiones Oratoriae* como um instrumento de perpetuação desse ideal (CONLEY, 1990, p. 38-43). Como diz Cambi (1999, p. 112), é preciso lembrar que "Quintiliano remete a Cícero e ao modelo do *vir bônus*, *dicendi peritus*, que é o homem moral formado pela *enkyklios paideia*, realizada mediante o estudo da oratória". Para Fumaroli (1994, p. 69), nas *Intitutio Oratoria*, Quintiliano "s'était efforcé de ressuciter l'idéal cicéronien de l'*Orator*", buscando em Cícero um modelo de excelência que lhe permita superar a decadência da eloquência de seu tempo. Reboul (2004, p. 73) observa que, assim como Cícero, Quintiliano "considera a retórica como arte funcional, que exclui tudo o que seja inútil", orientada por um ideal romano de *civitas*. Porém, conforme o mesmo Reboul, o mais importante aspecto da *Institutio Oratoria* é a sua compreensão ambivalente da noção de *scientia bene dicendi*; o esforço no sentido de "reconciliar a retórica e a ética" que, de certo modo, Aristóteles havia separado (REBOUL, 2004, p. 73).

[212] De acordo com Meyer (1999, p. 69): "Nas suas *Instituições Oratórias*, Quintiliano procura sistematizar a tradição retórica. Fá-lo sem inovação nem perspectiva própria, o que faz com que o ecletismo surja como um dos seus principais traços".

[213] Como a descreve Meyer (1999, p. 69): "Começa com problemas da formação oratória desde a infância e, em seguida, define a retórica, segundo uma linha claramente ciceroniana, como a arte do *bene dicendi* (Livros I e II). Trata depois das distinções entre tese e hipótese na doutrina da *stasis* (III), das partes do discurso (IV), da distinção entre provas técnicas e não técnicas (V), do cómico (VI), da disposição (VII), do estilo (VIII-IX), da imitação (X), da memória e da acção (XI), concluindo com algumas reflexões, sempre inspiradas em Cícero, sobre as relações entre a retórica, a filosofia e a cultura e, finalmente, com a análise das características do bom orador". Como segue dizendo Meyer, trata-se de "uma obra imensa, atravessada por uma torrente de informações provenientes dos mais diversos domínios, mas cuja orientação geral se mantém no quadro dos objetivos do ciceronianismo" (MEYER, 1999, p. 69-70).

seu bojo, o que, indubitavelmente, faz com competência[214], a uma espécie de apresentação propedêutica da técnica, entre outras coisas, tópicos que dizem respeito à educação do orador e à língua com que este deve lidar, no caso, o latim. No dizer de Kennedy (1999, p. 116), Quintiliano "incorporates rhetoric into a total educational system". Nesse sentido, o longo tratado de Quintiliano, um tratado de caráter claramente enciclopédico e eclético, sob diferentes aspectos[215], como têm apontado vários dos estudiosos da arte retórica antiga[216], interessa não somente aos que estudam a arte retórica, mas aos que, para ficar em apenas dois exemplos, desejam conhecer melhor aspectos da educação romana do I século d. C., bem como aqueles que se interessam pelo que os romanos, nesse caso Quintiliano, pensam sobre seu idioma pátrio. O conhecimento da técnica retórica é subsidiário de um amplo conhecimento da língua latina[217], assim como seu domínio não se dá aparte de um processo educativo. Afinal, é preciso conhecer a língua para dela se valer para obter a persuasão de um auditório (LEITE, 2007, p. 50). Entre os séculos XVI e XVIII, Quintiliano fundamenta não apenas preceptivas poéticas e retóricas, mas também tratados sobre gramática[218] e didática[219]. É exatamente por isso que as *Institutiones* têm despertado o interesse de historiadores da educação (CAMBI, 1999, p. 110-112; MANACORDA, 2006, p. 86)[220], de gramáticos e

[214] Como diz Barilli (1985, p. 51), "a *Institutio Oratoria* é insuperável em amplitude e sistematicidade" (cf. KENNEDY, 1999, p. 115).

[215] Podemos dizer, seguindo as percepções de alguns autores, que as *Intitutiones* são ecléticas tanto do ponto de vista das várias perspectivas, com definições próprias do que vem a ser a *ars rhetorica*, mas também do ponto de vista do conjunto de saberes acerca dos quais Quintiliano trata, sobretudo quando fala de seu ideal de educação (MANACORDA, 2006, p. 85-89).

[216] Outros autores, alguns dos quais servem de aporte para as assertivas de Meyer, já haviam destacado o enciplopedismo e o ecletismo como um dos aspectos que de imediato saltam aos olhos em uma leitura das *Institutiones Oratoriae* (BARILLI, 1985, p. 52; KENNEDY, 1999, p. 115).

[217] Conforme observa Grigera (1994, p. 42-43): "La práctica retórica, que Quintiliano compendia en su libro X, tenía varias subdisciplinas: todas orientadas en primer lugar al enriquecimento del caudal de la lengua – latina –, sin lo cual era imposible componer lo que se había estudiado en la parte teórica, y en segundo a la práctica de la composición de los distintos tipos de oración retórica. Para el hispano romano los médios de acrecentar el caudal – *copia* – de los dos elementos indispensables, *res et verba*, ideas y palavras, eran muchos. Básicamente el escuchar hablar y el leer".

[218] Como explicita Recasens, ao tratar das distinções e convergências das posturas de Antonio de Nebrija e Martín Ivarra em relação à moda helenizante que fascinava muitos homens cultos de sua época: "El fundamento de la antigüedad al que recurren los dos humanistas es según he indicado antes, Quintiliano" (RECASENS, 1997, p. 315).

[219] Recordemos a passagem, para ficar em apenas um exemplo, em que Comenius, o conhecido protestante morávio, em sua *Didática Magna* (1631; 1657), na exposição do sétimo princípio que, para ele, "fundamenta a solidez no ensinar e no aprender", conjuga a autoridade de Quintiliano e a de Luís de Vives ao reafirmar a importância da memória no processo de aprendizagem (COMENIUS, 2006, p. 194). Vives, como sabemos, teve em Quintiliano um dos referenciais mais presentes em seu modelo de escola (CAMBI, 1999, p. 265; MANACORDA, 2006, p. 87).

[220] Conferindo grande credibilidade ao testemunho de Quintiliano sobre a educação romana, Manacorda chega a afirmar que: "Quintiliano é, sem dúvidas, o melhor guia para entrar numa destas escolas e conhecer seus ensinamentos: em sua *Intitutio Oratoria* [...] ele nos dá uma prova da escola real e uma imagem da escola ideal que ele queria" (MANACORDA, 2006, p. 86).

historiadores da gramática. É nesse amplo contexto discurso, portanto, que devemos buscar compreender o que Quintiliano compreendia por *consuetudo*.

Comecemos aludindo a um exemplo de tentativa de classificação dos diferentes sentidos de *consuetudo*. No *Manual de Retórica Literária*, Lausberg (1994) aborda a noção de *consuetudo* a partir de quatro acepções específicas: I. Como ocupação prática contínua na arte, ou seja, o próprio exercício da arte; II. Como "costume", no sentido de "modo de vida"; III. Como "direito consuetudinário"; IV. E, finalmente, como "uso linguístico" (LAUSBERG, 1994c, p. 50)[221]. Sabemos que a sistematização de uma "retórica literária" por parte de Lausberg se dá a partir da apropriação de diferentes definições da técnica retórica. Assim, as definições de *consuetudo* propostas por Lausberg, sobretudo quando estas aparecem nos diferentes contextos em que ele as emprega remetem a diferentes autores. De todo modo, é, sem dúvidas Quintiliano, aquele que mais contribui para o estabelecimento desses sentidos de *consuetudo*[222].

Embora todo o escopo das *Institutiones Oratoriae* seja interessante para nossa discussão, tendo em vista a enormidade do tratado, lidaremos com apenas algumas passagens mais representativas dentre aquelas em que Quintiliano se refere ao costume. Sendo assim, não faremos uma exposição mais pormenorizada dos tópicos, anteriormente arrolados em nota a partir da citação de Meyer, com que Quintiliano sistematizou seu estudo sobre a técnica retórica e de tudo aquilo que, no domínio gramatical, pedagógico, ético, etc., de algum modo a ela se relaciona.

Para Quintiliano, a *consuetudo* é "*consensum eruditorum*", o consenso dos sábios, ou o consenso dos que são instruídos, o que, para ele, equivaleria ao "*consensus bonorum*". Conforme lemos em conhecidíssima passagem do primeiro livro das *Institutiones Oratoriae* (I. 6, 43–45):

---

[221] Nos quatro usos da noção de "costume" discriminados por Lausberg persiste uma carga semântica básica que, a partir de deslizamento de sentido, dá origem a esses múltiplos sentidos de *consuetudo*. Assim, quando falamos em "costume" no sentido de uso linguístico não estamos nos referindo a algo completamente dissociado de, por exemplo, "costume" no sentido de "direito consuetudinário". Do mesmo modo que, quando pensamos em "costume" como algo associado à arte (*ars*, *tekhné*) e, portanto, à imitação (*imitatio*, *mimesis*), e, por conseguinte, ao modelo (*paradeigma*), assim como à *execitatio* e à experiência, por mais que tratemos de um sentido bem particularizado de "costume", cuja carga semântica é significativamente alterada pela incidência dessas outras noções, ainda assim preserva-se ao menos alguns traços semânticos que aproximam tal sentido de *consuetudo* àquele que diz respeito a um "modo de vida", a um "hábito", a um "costume", como costumamos dizer. Nesse sentido, do mesmo modo que nos parece haver apenas uma noção de tradição que é particularizada em diferentes usos, cremos que a noção de "costume" varia do mesmo modo, sem, contudo, gerar uma noção completamente nova.

[222] Num certo sentido, o empreendimento de Lausberg (1994), sua ambição sistemática, estruturalista, sob outras bases e a partir de interesses obviamente distintos, reedita o projeto de Quintiliano, levado a cabo nas *Institutiones Oratoriae*.

> Superest igitur consuetudo: nam fuerit paene ridiculum malle sermonem, quo locuti sint homines, quam quo loquantur. Et sane quid est aliud uetus sermo quam uetus loquendi consuetudo? Sed huic ipsi necessarium est iudicium, constituendumque in primis id ipsum quid sit, quod consuetudinem uocemus. Quae si ex eo, quod plures faciunt, nomen accipiat, periculosissimum dabit praeceptum non orationi modo, sed, quod maius est, uitae: unde enim tantum boni, ut pluribus quae recta sunt placeant? Igitur ut uelli et comam in gradus frangere et in balneis perpotare, quamlibet haec inuaserint ciuitatem, non erit consuetudo, quia nihil horum caret reprensione (at lauamur et tondemur et conuiuimus ex consuetudine), sic in loquendo, non si quid uitiose multis insederit, pro regula sermonis accipiendum erit. Nam ut transeam quem ad modum uulgo imperiti loquantur, tota saepe theatra et omnem circi turbam exclamasse barbare scimus. Ergo consuetudinem sermonis uocabo consensum eruditorum, sicut uiuendi consensum bonorum (QUINTILIAN, 2001, p. 182-185).

Comentando essa passagem em uma discussão sobre o conceito de *auctoritas*, Rigall (2010) enfatiza a importância que a noção de *consuetudo* tem, como um dos quatro princípios de correção gramatical estabelecidos por Quintiliano[223]:

> Entre los principios de corrección gramatical, el más importante para Quintiliano es la *consuetudo*, es decir, el uso o norma consuetudinaria, ya que sería ridículo preferir los escritos de los precursores a la lengua viva. El problema es determinar cuál es precisamente el modelo de *consuetudo* recomendable, porque no todos los hablamos emplean el idioma com idéntica propiedad. En este dominio, la mayor frecuencia de uso no puede ser el patrón preferido: los ignaros son multitud. Antes bien, la *consuetudo* ideal en Quintiliano está determinada por el *consensus eruditorum*, el registro de los hablantes cultos (RIGALL, 2010, p. 11).

Segundo Pereira (2003, p. 31), a *consuetudo*, assim definida por Quintiliano, corresponderia:

> aquela empregada pelos poetas, oradores e historiadores, cujos textos serviam, na escola do *grammaticus* e do *rhetor*, para o aprendizado da língua 'culta'. Noutros termos, trata-se de empregar um determinado 'uso

[223] Para Moreda, Quintiliano "sobrepasa a Cícero en la importancia concedida a la *consuetudo*, especialmente en lo tocante al léxico y a la nómina de autores tenidos por modelos, entre los que incluye tambiem prosistas y poetas del siglo I del Imperio. Por razones obvias, no sabemos lo que Cicerón podría haber opinado de éstos, pero queda fuera de dudas que por *latine loqui* Quintiliano va más allá del purismo clásico. Y, aunque no haya ejemplos explícitos al respecto, sigue más de cerca la postura de Horacio sobre el *usus*, concepto próximo a la *consuetudo* entendida como *consensus eruditorum*, lo qu supondrá que en el Renacimiento, Lorenzo Valla y todos los continuadores, especialmente Erasmo, se muestra abiertamente más seguidores de Quintiliano que de Cicerón" (MOREDA, 2009, p. 145).

> linguístico' (*consuetudo sermonis*), estabelecido por aquilo que o autor qualifica de 'consenso dos instruídos' (*consensus eruditorum*) e equipara ao 'consenso dos bons' (*consensus bonorum*).

Como lemos em *L'institutioni oratorie di Marco Fabio Quintiliano retore famosíssimo,* traduzidas por *Oratio Toscanella*: "la consuetudine è certíssima maestra del parlare" (QUINTILIANUS, 1584, p. 40). Ou como aparece no *Dell'arte, e del metodo delle lingue*, uma "vero certíssima loquendi magista" (BARBA, 1734, p. 47). Essas vulgarizações do texto das *Instituições Oratórias,* o status dado por Quintiliano ao costume não deixa de ser acentuada. Como "mestra del parlare", a *consuetudo* se eleva acima de todos os princípios da correção linguística. Essa hierarquização dos princípios de correção gramatical tem, na sistematização da *ars rhetorica* realizada por Quintiliano nas *Instituições Oratórias,* implicações de grande monta, que não devem ser desconsideradas. Implicações que incidem diretamente sobre o lugar do costume na produção poética de um dado período histórico. Destarte, conforme nos explica o mesmo Rigall:

> En consecuencia, desde la perspectiva de Quintiliano, la *auctoritas* es un critério gramatical de segunda ordem: a la altura de la *vetustas*, el modelo de los *autores* no es tan rico en posibilidades como la *ratio* y, sobre todo, es de rango inferior a la *consuetudo*, el principio de corrección idiomático básico (RIGALL, 2010, p. 11).

O que implica dizer que a opinião dos falantes cultos do presente também corrobora para a definição da *consuetudo* a ser seguida. Desse modo, o costume não se fundamenta propriamente no passado, mas num tipo de consenso em que passado e presente tem seu peso, seu lugar privilegiado. Como diz Rigall, "no son las *auctoritates* el único critério para cimentar el correcto uso de la lengua, sino un punto de referencia más en conjunto complejo y dinâmico, un dominio en donde el relieve de cada elemento es asimismo variable en la historia" (RIGALL, 2010, p. 9). A autoridade dos antigos, ainda que permaneça estabelecida, precisa ser pensada numa constante tensão com o consenso dos cultos do presente, pois como arrazoa Rigall, a maneira como um Quintiliano e um Valla, por exemplo, recorrem às autoridades já constituídas (RIGALL, 2010, p. 9). Nesse sentido, como declara Quintiliano no nono livro das *Institutiones* (IX. 3, 1): "Verborum uero figurae et mutatae sunt semper et utcumque ualuit consuetudo mutantur" (QUINTILIAN, 2001c, p.). Com o passar do tempo, não importa o quão forte é o hábito, as palavras tendem a mudar. Ainda que mantenham um

vínculo com o passado, a língua é dinâmica, se ajustando continuamente aos novos tempos. A própria existência de arcaísmo indicia esse fato.

Assim como o costume, o hábito, não impede a variação linguística, ele não detém a variação poética e, nesse caso, o próprio princípio da emulação é que impulsiona a variação, na medida em que este preconiza a produção de novidade a partir variação elocutiva de poemas modelares. A modelização por si mesma se fundamenta em uma lógica que exige do poeta a produção de um poema novo, apesar de sua conformação a um gênero específico e, consequentemente, a um conjunto específico de tópicas de invenção, a modelos de ordenamento da matéria, a um estilo decoroso ao gênero e à matéria, elevando no caso da epopeia, baixo, no caso da sátira, e assim por diante. Ainda assim, o costume é transmitido. O costume é perpetuado, o costume é memória, ou ao menos se fundamenta na memória. Como lemos no verbete "uso" do *Vocabulário* de Bluteau:

> Uso. Estylo. Manha. Habito. Moda. Rito. Modo particular de viver, próprio de qualquer naçaõ, Cidade, ou lugar, e tão poderoso, que prevalece a todas as leys, ordens, e estatutos humanos. Por isso chegou Pindaro a chamaraõ costume Rey dos homens, e Emperador do Mundo. Traidor, que insensivelmente se está introduzindo, e com o tempo chega a ter tanta autoridade, que naõ só perverte as leys da natureza, mas passa ele mesmo a ser outra natureza. Tyranno taõ absoluto, que tira a verdadeira reprezentaçaõ das cousas, e com falsas razões acredita desatinos. Huns bárbaros, que mataõ, e comem seus pays, mortalmente doentes, ou sumamente velhos, se prezaõ da fineza, com que lhes daõ no seu ventre de todas as sepulturas a mais honrada. As mulheres, q em certa Regiaõ da India voluntariamente se lançaõ nas fogueiras, em que estaõ ardendo os cadaveres de seus maridos defuntos, pretendem dar ao Mundo da fidelidade, e amor conjugal o mais authentico exemplo. Estas, e outras mil barbaridades, e extravagancias canoniza o costume. Uso, q em Cidades populosas inveterado, se naõ póde tirar sem perigo. Vono, criado na política dos Romanos, feito Rey dos Parthos, quis tratar os seus súbditos com a benignidade, e cortesania, que havia experimentado em Roma, mas esta novidade para povos, acostumados á severidade, e orgulho de seus Reys, pareceo taõ mal, que, tendo esta humanidade pusillamidade, lhe perderaõ o respeito, e foy privado do seu Reino (BLUTEAU, 1728, p. 133)[224].

O costume, conforme compreendido por Bluteau, está mais associado a modos de comportamento, hábitos, prática e à experiência. O costume é um padrão de comportamento socialmente aceito que se diferencia das leis estabelecidas, dos decretos e estatutos que está de tal maneira arraigado ao cotidiano das pessoas que estas dificilmente sedem a mudanças. O

[224] Em Bluteau: "Costume. Moda. Pratica. Estylo. Experiencia. Modo usado" (BLUTEAU, 1728, p. 422-423). Em Vieyra, encontramos: "COSTUME, s. m custum, usage, use, way. Ter por costume, to be wont, to use" (VIEYRA, 1773).

costume, portanto, como o descreve Bluteau se assemelha, atua, como um tirano. Mas não um simples tirano, pois, ao invés de determinar por força de decreto como as coisas devem ser, ele naturaliza as práticas, por mais estranhas ou hediondas que elas possam ser. O costume é descrito como um traidor, pois "insensivelmente se está introduzindo, e com o tempo chega a ter tanta autoridade, que naõ só perverte as leys da natureza, mas passa ele mesmo a ser outra natureza". É a famosa força do hábito. Não encontramos nesse verbete de Bluteau qualquer menção direta à noção de costume associado ao exercício das artes, tampouco à transmissão de técnicas. A tradição transmite o costume, a tradição transmite doutrinas, preceitos, a tradição perpetua a arte.

À medida que ligamos as entradas do *Vocabulário* de Bluteau, nos damos conta de que ele amarra os sentidos de *tradição* e de *costume*, embora os diferencie claramente, como é natural em se tratando de um léxico, construindo assim uma rede de sentidos. Os links fornecidos integram os sentidos em campos semânticos amplos em que as noções assumem sentidos múltiplos em suas diferentes particularizações. Desse modo, em algum momento se torna necessário, ao falar de costume, relacioná-lo à tradição. Obviamente, essa vinculação não é exclusiva do *Vocabulário*, na verdade, Bluteau simplesmente está transpondo o senso comum para o seu léxico. Bluteau define os vocábulos com base em seu uso histórico e consuetudinário. Publicado no início do século XVIII, o *Vocabulário* de Bluteau reúne termos usuais no século precedente. Bluteau coligiu os usos consuetudinários das noções de tradição e de costume correntes na só no século XVIII, mas, sobretudo, no século XVII, como também antes disso.

É, pois, perfeitamente plausível supor que, tendo as *Institutiones Oratoriae*, como acabamos de dizer, sido não somente editadas em textos latinos entre os séculos XVI e XVIII, mas também transpostas para os idiomas vulgares[225], o que, como sabemos, se estendeu à Península Ibérica e, consequentemente, circulado em Espanha, Portugal e em suas respectivas

[225] Foram várias as edições das *Institutiones* entre os séculos XVI e XVIII, ora do texto latino, ora de vulgarizações deste, ora do texto completo, ora de passagens selecionadas, pelo que dispensamo-nos de arrolá-las aqui. Basta uma simples consulta a bibliografias especializadas e acervos eletrônicos de livre acesso na internet para que tal afirmação seja facilmente demonstrada. Pelo menos uma parte dessas edições, ao que tudo indica, circularam por toda a Europa Ocidental, inclusive na Península Ibérica, especialmente as latinas. Sabemos que, em Portugal, era comum a circulação de obras publicadas nas cidades italianas, na França, nos Países Baixos e na Espanha. Embora tenha sido publicada em sua forma impressa somente em 1788, e, portanto, sete anos após a primeira edição impressa do *Caramuru*, e sejam apenas uma tradução de porções do texto latino, aquelas que dizem respeito diretamente à arte retórica, a fim de extrair da vasta obra de Quintiliano um manual escolar "para uso dos que aprendem", conforme se declara em seu título, as *Instituiçoens oratorias de M. Fabio Quintiliano escolhidas dos seos XII livros*, do professor de eloquência e poesia da Universidade de Coimbra, Jeronymo Soares Barboza, não deve ser por nós ignorada. Ela, no mínimo, indicia o interesse pela obra de Quintiliano nas últimas décadas do século XVIII. Além do que, não nos interessa demonstrar que Santa Rita Durão ou qualquer dos poetas épicos portugueses da segunda metade do século XVIII, mas simplesmente que Quintiliano era um autor ainda reverenciado, e, portanto, seguido a essa altura em Portugal.

colônias, seja por conta de sua importância no ensino jesuítico, seja pelo fato de que, como já se demonstrou, obras que se baseiam nas Instituições Oratórias estiveram presente em remessas de livros enviadas a lugares como e a América Portuguesa (ABREU, 2001), seus ensinos sobre a *consuetudo* foram, de maneiras e alcance específicos, efetivamente conhecidos em lugares como Espanha, Portugal, "México", "Chile", "Peru", "Brasil".

É preciso considerar, porém, o fato de que o costume, a *consuetudo*, é uma instituição presente entre os séculos, XVI e XVIII, e desde o mundo greco-romano, para além de qualquer teorização sobre o costume (HANSEN, 2013; HANSEN; MOREIRA, 2013). Apenas nos parece pertinente por em relevo que, paralelamente à efetiva transmissão do costume por meio da emulação de poetas, prosadores, oradores antigos e modernos, as doutrinas antigas sobre o costume, notadamente a de Quintiliano, foram postas em circulação e, consequente, partilhadas pelos letrados da época, entre eles, letrados espanhóis e portugueses, o que nos leva a conclusão de que tenha existido *traditiones* doutrinárias sobre a *consuetudo* que relaciona o costume, por exemplo, ao direito, à política, à teologia, à língua, às técnicas retóricas, pictóricas e poéticas.

5.2 O COSTUME, A MEMÓRIA, A EDUCAÇÃO E A ANTIGA INSTITUIÇÃO RETÓRICA

A despeito do caráter contingente das práticas educativas das várias sociedades que surgiram, duraram e desapareceram na longa duração do que nos acostumamos a chamar de Ocidente, é preciso reconhecer que, no seu cerne, e até o século XVIII isso é ainda mais evidente, tais práticas remetiam em alguma medida a noções antigas de educação, à *paideia* e ao costume (CAMBI, 1999, p. 48-49). A elas se vinculavam a noção de memória artificial presente da antiga arte da memória que Yates e outros tornaram um objeto de estudo de grande interesse. Além disso, é preciso destacar, ainda que caracterizada por vários modos de apropriação e graus de legitimidade diferenciados que redundaram em momentos de maior ou menor ênfase, uma contínua relevância das antigas artes da retórica, da dialética e da gramática nos processos educativos. Como asseveram Moreira e Hansen (2013, p. 193), tomando como aporte, entre outras coisas os estudos de J. David Fleming e Rudolf Pfeiffer, "Não se pode esquecer que práticas próprias do sistema educacional do mundo antigo eram vigentes no Ocidente europeu dos séculos XV, XVI e XVIII, sendo-lhe comuns procedimentos pedagógicos como *imitatio*, *exercitatio* e *declamatio*".

Compreendido como uma instituição, o costume, no sentido de *consuetudo*, subsiste na cultura, seja numa cultura de caráter eminente oral, ágrafa, seja no âmbito de uma cultura letrada, no fim das contas mista, ou seja, em que oralidade e escrita convivem, na maior parte das vezes de forma conjugada, interagindo nos sistemas simbólicos em voga, o que é característico das sociedades ditas modernas, a exemplo das nossas contemporâneas e do modelo de civilização que subsistiu nas cortes europeias entre os séculos XVI e XVIII, o que obviamente inclui o mundo lusófono do século XVIII. Sendo uma instituição dessa natureza o costume se transmite por meio da aprendizagem, de alguma espécie de educação – lembremos, por exemplo, das técnicas socialmente partilhadas por intermédio da *paideia* que, conforme muitos estudiosos da cultura grega arcaica, se perpetuaram e se atualizaram mediante o agenciamento da memória empenhada na transmissão oral de saberes, o que se pode verificar em culturas ágrafas ainda existentes no século XX. A transmissão desses saberes técnicos assegurada pela contínua partilha coletiva ao longo de vários séculos se dá por um tipo instituição em que a relação ensino/aprendizagem se processa única e exclusivamente por meio da fala, pelo menos até que a escrita passe a fazer paulatinamente parte da experiência existencial dessas comunidades. Na chamada Idade Média, assim como em Roma, no tempo de Augusto ou no de Quintiliano, a instrução conjugava oralidade e escrita, em alguns casos exclusivamente via oralidade. No caso das sociedades "europeias" dos séculos XVI, XVII e XVIII, as dinâmicas de instrução diferem em muitos aspectos, ainda que se baseiem igualmente na oralidade e na escrita, com a mesma possibilidade de processos de aprendizagem que se efetivavam única e exclusivamente pela oralidade. Não obstante as muitas peculiaridades que possam ser apontadas de uma sociedade para a outra, presumimos que a *consuetudo* estivesse entranhado nas práticas educacionais setecentistas, e que estas tenham justamente se constituído enquanto meios de transmissão das técnicas de composição de diferentes gêneros textuais[226]. Cabe, portanto, refletir sobre os vínculos entre educação e costume na transmissão de técnicas de composição dos diferentes gêneros poéticos.

É com extrema impropriedade que tendemos a identificar educação sempre com educação formal, a educação que se dá, por exemplo, em instituições de ensino organizadas em torno de um corpo docente especializado que ministra a partir de um currículo previamente estabelecido, uma escola, um colégio, uma academia, uma universidade etc. Mas sabemos que a dinâmica ensino/aprendizagem não se processa em diferentes espaços sociais e

[226] Sabemos que muitas práticas de ensino, conquanto tenham sofrido contínuas reconfigurações, reorientações e adaptações, se preservaram por séculos, desde o mundo romano até o século XVIII; que a cultura escrita romana se perpetuou pela incorporação que dela se fez no mundo cristão que progressivamente irrompe no tempo.

por intermédio dos mais diversos agentes, além de se dar por vezes de maneira extremamente assistemática, até caótica. A educação é algo que transcende em muito os limites de uma sala de aula, o chão da escola, como gostam de dizer alguns.

Tratar de educação no século XVIII envolve necessariamente uma abordagem do impacto do modelo jesuítico de educação e de seu questionamento e proscrição que se dá justamente no miolo dessa centúria.

> Entre as lutas e polémicas que tiveram lugar em Portugal na segunda metade do século XVIII, as que envolveram a participação dos jesuítas revelaram um caráter central. Trata-se de uma centralidade passível de ser avaliada em função do debate entre concepções arcaicas e modernas de organização da sociedade. Mas que também assumia outras facetas menos estudadas, incluindo as que representam os jesuítas como responsáveis de um desvio moderno relativamente a uma suposta espiritualidade primitiva que importava restaurar (CURTO, 2007, p. 2008-2009).

Falar de educação, assim como falar de cultura letrada, da produção, circulação e leitura de discursos escritos, no século XVIII, como é o caso de poemas como o *Caramuru*, exige, portanto, algumas considerações ainda que breves sobre o tipo de educação formal pela qual geralmente se dava o letramento antes e depois das reformas da instrução pública.

Se, considerando-se a questão de certo ângulo, a educação jesuítica é qualificada como nefasta por muitos portugueses já na primeira metade do século XVIII, em textos doutrinários e polêmicos[227], é preciso lembrar que, considerando-a de outra perspectiva, boa parte dos letrados da segunda metade do século XVIII foram educados ainda sob a tutela da Companhia de Jesus. Portanto, não podemos simplesmente operar uma cisão artificial entre um antes um depois das reformas pombalinas. As reformas, e mesmo a extinção da ordem dos jesuítas, que só seria reabilitada no século XIX, não suprimiram plenamente seu prestígio entre letrados, nobres e membros da realeza lusa.

No esforço em compreender o papel da memória, nas suas relações com o costume, e das técnicas retóricas e poéticas na composição de poemas entre os séculos XVI e XVIII, o ofício do poeta precisa ser considerado a partir de diferentes perspectivas. São vários os problemas que surgem quando se faz necessário discutir sobre a habilidade artística e sobre os instrumentos disponíveis para o exercício dessa competência – compreendida aqui não como

[227] Em meados do século XVIII, é crescente a hostilidade para com a Companhia de Jesus. Duas das principais acusações que são geralmente feitas pelos vários detratores da ordem dizem respeito ao controle da educação e ao tipo de censura por ela perpetrado. Em ambos os casos, no entender dos acusadores, a intervenção dos jesuítas teria sido deletéria (CURTO, 2007, p. 2008-2011).

eficácia, pois nem sempre se alcança o que se pretende, mas como potencialidade que, por sua vez, não pode ser confundida com categorias pós-kantianas, tais como talento e gênio, mas como a acessibilidade a e o domínio, em maior ou menor medida, de técnicas artísticas e erudição que, em consórcio com o engenho natural, são responsáveis pela perícia com que se compõe. Portanto, o estatuto da atividade poética no âmbito dessas letras, os recursos linguísticos e bibliográficos disponíveis, as concepções contemporâneas acerca do intelecto humano, do conhecimento, da competência técnica e do engenho e, finalmente, pois subjaz a quase tudo isso, as especificidades da instrução formal que os letrados recebem nesse período são domínios dessa cultura letrada que não podem ser desprezados na busca por compreender como a memória atua na produção poética.

Como é sabido, em Portugal, como em toda a Europa, o século XVIII foi um período de reformas educacionais (MAXWELL, 1996, p. 95-117; cf. FERREIRA, 2005). Desse modo, seria importante, primeiramente, fazer algumas considerações acerca das mudanças que afetaram a educação institucionalizada no *Setecentos* português. Por outro lado, sabemos também que, por mais que tenham sido antecedidas pela publicação do *Verdadeiro Método de Estudar*, de Antônio Luis Verney (1746), obra que, já na primeira metade do século, questionava a instrução oferecida pela Companhia de Jesus em Portugal, tais reformas somente se efetivaram na segunda metade do século (1759-1772).

Como Santa Rita Durão nasceu em 1722 e, até onde consta, concluiu seus estudos acadêmicos em 1756, não tendo alcançado, portanto, as reformas da instrução pública – ao menos não como estudante – estas mudanças não incidiram, diretamente, sobre sua formação colegial e universitária o que, a princípio, não significa dizer que não tenham incidido, de algum outro modo, na sua produção poética. Além disso, em relação ao *Caramuru*, devemos lembrar, como a princípio o explicitamos, que, apesar de ter sido escrito no último quartel do século XVIII, entre 1777 e 1781, e editado em 1781, durante o reinado de D. Maria I e, portanto, no período que ficou conhecido como "Viradeira", ele é um poema que, em toda a sua constituição retórico-poética, pode ser historicamente considerado como uma epopeia do século XVI. Assim sendo, nos deteremos, à principio, no modelo de instrução contra-reformista que, em Portugal, se manteve hegemônico desde as resoluções do Concílio de Trento (1545-1564) até a expulsão da Companhia de Jesus dos domínios portugueses, em 1759.

Até o final da década de 50 do século XVIII, como já o assinalamos anteriormente, a educação portuguesa esteve, quase que completamente, sob a tutela da Companhia de Jesus, sendo, portanto, escolásticos os seus métodos de ensino. As instituições de ensino estavam

debaixo das determinações contra-reformistas do Concílio de Trento e das diretrizes do *Ratio Studiorum*, um documento de trinta capítulos escrito no final do século XVI (1586-1599), que retoma e reformula as postulações pedagógicas das *Constituições da Companhia de Jesus*, escritas por Inácio de Loyola. O *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu* representa, portanto, "as bases de um programa formativo de caráter católico que se estende a todos os colégios jesuíticos do mundo" (CAMBI, 1999, p. 261). Era o *Ratio Studiorum*, portanto, que orientava os estudos na Península Ibérica e nas colônias americanas de Espanha e Portugal, bem como em todas as monarquias católicas da Europa[228].

Como podemos ver, o *Ratio* traz determinações que diziam respeito não somente aos currículos, aos métodos e às técnicas de instrução, mas aos horários, às hierarquias, responsabilidades e atribuições de alunos e mestres, às determinações de caráter disciplinar, aos graus, matérias e cursos, ou seja, a todo e qualquer âmbito da organização escolar.

> Eram previstos seis anos de *studia inferiora*, divididos em cinco cursos (três de gramática, um de humanidades ou poesia, um de retórica); um triênio de *studia superiora* de filosofia (lógica, física, ética), um ano de metafísica, matemática superior, psicologia e fisiologia. Após uma *repetitio generalis* e um período de prática de magistério, passava-se ao estudo da teologia, que durava quatro anos (MANACORDA, 2006, p. 202).

Assim sendo, o alcance e o controle sobre as práticas educativas que o *Ratio* propiciava eram bastante amplos e eficazes. Sua larga abrangência ao mesmo tempo em que permitia uma quase que absoluta uniformidade de práticas pedagógicas e currículos, também viabilizava o controle da formação letrada – não apenas clerical, diga-se de passagem (MANACORDA, 2006, p. 202). Ele determinava, por conseguinte, a produção das representações artísticas, religiosas, políticas e assim por diante, o que significava um efetivo controle da maior parte das práticas simbólicas legítimas. As diversas ordens de representação das sociedades sob o raio de alcance das determinações do Concílio de Trento, os lugares tridentinos, como se diz, são, portanto, modeladas pelos imperativos teológico-políticos que engendram, constituem e são a própria justificativa do *Ratio Studiorum*.

[228] O *Ratio* era eficaz justamente por funcionar como um "mecanismo" de uniformização da instrução pública. Era um instrumento legislativo que determinava tudo o que dizia respeito à educação administrada pela Companhia, quer no âmbito material, quer no simbólico. Como assevera Cambi (1999, p. 261), "o elemento mais relevante da *Ratio* é constituído por uma rígida norma que abrange toda a organização da vida do colégio e dos estudos: desde as funções dirigentes do provincial e do reitor até as disposições didáticas relativas aos professores e aos estudantes dos vários cursos de estudo e às várias disciplinas ensinadas. Realiza-se desse modo uma orgânica programação das atividades educativas em estrita relação com os fins ético-religiosos da ordem".

A produção letrada era, em grande medida, viabilizada por uma educação que os letrados recebiam em poética, retórica, teologia, política e sapiência, lembrando que grande parte dos homens de letras da época eram inacianos ou de alguma outra ordem católica, como é o caso de Santa Rita Durão, e aqueles que não mantinham qualquer vínculo direto com a Igreja. É preciso por em relevo o importante papel que a memória desempenha nos processos educacionais. Sabemos o quanto processo de ensino/aprendizagem era, para os antigos, dependente da memória. Sabemos que os jesuítas deram muito valor à memorização e à recitação como métodos eficazes de instrução. Até as reformas pombalinas da instrução, portanto, a memorização era um dos meios mais empregados na educação. Daí concluímos, naturalmente, que os indivíduos letrados contavam com um domínio apurado de técnicas mnemônicas, pelo contínuo exercício de sua memória no tempo de instrução. Como nos informa Hansen (2002, p. 41),

> Desde o colégio à Universidade, os estudos feitos segundo os preceitos do *Ratio studiorum* da Compahia de Jesus previam justamente a memorização e a repetição de saberes tradicionais como fórmulas ético-políticas exemplares em todas as circunstâncias da vida de relação.

Lemos, no *Ratio Studiorum*, os mestres responsáveis pelo ensino de retórica, por exemplo, sendo instruídos acerca de como deveriam dividir o tempo diário investido nos estudos. O exercício de memorização é prescrito como a primeira etapa das atividades diárias, a ser realizada logo na primeira hora da manhã. Após esta distribuição das atividades, se segue a explicitação do modo como deveriam ser conduzidas. A primeira etapa é descrita nos seguintes termos:

> Por ser necesario al retórico el ejercicio diario de la memoria y en esta clase las prelecciones se alargan más con frecuencia de lo conveniente para darlas a la memoria: el maestro determinará qué y cuánto ha de aprenderse de coro y cómo debe recitarse si lo quiere exigir. Más aún, sería de utilidad que inmediatamente después alguien desde la tribuna recitara lo que ha aprendido de los mejores autores, para ejercer la memoria y unirla con la acción (*Ratio*, s/d, p. 99).

Se, de fato, o *Ratio* foi rigorosamente obedecido nos colégios da Companhia de Jesus, o que as pesquisas sobre a educação no período vêm comprovando, a memória realmente desempenhou um papel central nas práticas pedagógicas jesuíticas. A memorização é, portanto, empregada como uma ferramenta fundamental de aprendizado. Como afirma Hansen (2003, p. 28),

> As várias disciplinas do *Ratio studiorum* adestram a memória, a vontade e a inteligência do padre para moldá-la como tipo apto a desempenhar os interesses da Companhia de Jesus, da Igreja e da Coroa nas coisas do grande teatro do mundo.

Sem o exaustivo exercício da memória, pelas atividades de memorização e recuperação de informações, a erudição, uma das aliadas da prática retórica não seria alcançada e, assim sendo, a própria competência de produção e de comunicação dos discursos oratórios seria inviável. O mestre de Retórica é instruído a conduzir os pupilos no exercício da memória em um tempo, frequência e procedimentos bem delimitados.

No *Ratio*, são apresentadas, além disso, as *auctoritates*, os melhores autores antigos, gregos e romanos, principalmente os romanos, cujos textos deveriam ser memorizados pelos que estão sendo instruídos:

> El grado de esta clase no se puede definir fácilmente con ciertos términos: porque dispone a la perfecta elocuencia, que comprende dos facultades principales, la oratoria y la poesía (y de estas dos se tenga siempre como primera parte a la oratoria) y no solamente sirve para utilidad sino que ayuda al ornato. Se puede decir en general que consta de tres partes principales: los preceptos del hablar, el estilo y la erudición. Los preceptos se pueden buscar en todas partes y guardar; pero no han de explicarse sino en la prelección diaria, a no ser los libros de la retórica de Cicerón, y de Aristóteles tanto la retórica si pareciere como la poética. El estilo (aunque se tomen también los historiadores más aprobados y los poetas), ha de tomarse ordinariamente de Cicerón, y ciertamente que todos sus libros son aptísimos para el estilo; pero solamente los discursos han de preleerse, para que se vean expresados los preceptos del arte en ellos. Ha de añadirse finalmente la erudición de la historia y de las costumbres de los pueblos, de la autoridad de los escritores y de cualquier enseñanza; pero más parcamente al alcance de los oyentes. De los griegos pertenece a la retórica sobre todo la medida de las sílabas y el mayor conocimiento de los autores y los dialectos. El maestro no explique la suma de la lógica al fin del año de retórica (*Ratio*, s/d, p. 98).

Assim, é por meio do árduo estudo da memorização e dos exercícios de imitação das autoridades gregas e latinas que os letrados são formados nesse período. Como resume Hansen (2003, p. 28):

> O programa de ensino da Companhia, formalizado na primira edição do *Ratio Studiorum*, de 1599, prescreve a educação homogênea dos sacerdotes pelo estudo das autoridades lógicas, dialéticas, teológicas, gramaticais, poéticas, retóricas e prudenciais antigas, principalmente as latinas.

Essa formação teria que ser rigorosa, pois ela preparava os noviços para o desempenho eficaz dos serviços eclesiásticos e civis que tinham, por mister, de realizar:

> As várias disciplinas do *Ratio Studiorum* implicam o treinamento da memória, da vontade e da inteligência do noviço com essas autoridades para formar o padre com total aptidão para desempenhar os interesses da Companhia, da Igreja e da Coroa nas coisas do mundo (HANSEN, 2006a, p. 54).

A memória, porém, deve se articular com uma outra dimensão do aprendizado, a *actio* retórica. A recitação aparece como etapa comprobatória do que se aprendeu e como exercício de como proceder na enunciação daquilo que se memorizou. O aluno exercita não somente o seu poder de memorização, mas, de modo dinâmico, simula uma situação efetiva de pronunciamento dos discursos. Processar-se-ia, dessa maneira, uma segunda operação mnemônica: a busca pela informação que acabara de ser guardada na memória. Essas atividades, diariamente repetidas, contribuem para que os letrados desenvolvam uma significativa habilidade mnemônica e acumulem um vasto repertório de autoridades memorizadas. Tome-se como exemplo o padre Antonio Vieira que, como afirma Hansen (2003, p. 54),

> atualiza em sua prática a formação recebida no seminário da Companhia de Jesus, cujo programa de ensino, formalizado no *Ratio studiorum*, implica a educação por assim dizer homogênea de todos os sacerdotes por meio da reciclagem maciça das autoridades canônicas da Igreja e das autoridades lógicas, dialéticas, gramaticais, poéticas, históricas e oratórias antigas.

Homens como Vieira e Santa Rita Durão eram, portanto, extremamente preparados, treinados e eruditos, pois a formação técnica que receberam assim os fez. O mesmo se aplica a outros autores do XVI ao XVIII, mesmo àqueles que não seguiam o ministério sacerdotal. Essa preparação intelectual fazia dos letrados do período "artífices politécnicos ou pantécnicos capazes de compor imitando os estilos das autoridades" (HANSEN, 2008, p. 20). Desse modo, a memória, muitas vezes compreendida, ela própria como uma *tekhné*, está na base da educação, assim como fundamenta a produção de enunciados retóricos e poéticos sob a antiga instituição retórica.

Pelo menos desde os trabalhos de Yates[229], a arte da memória, como dissemos de passagem, tomada em sua longa duração[230], passou a constituir um importante domínio de estudos. A arte da memória, por sua vez, (*mnemotekhné*, *ars memoriae*, *ars memorativa*), cuja invenção atribuiu-se ao poeta grego Simônides de Ceos, teria surgido nas já bastante conhecidas circunstâncias lendárias, contadas, recontadas e sumarizadas, circunstâncias essas presentes em livros como o *De Oratore*, de Cícero, a *Rhetorica ad Herennium* (Livro IV) e o *Institutio Oratoria*, de Quintiliano (Livro XI, cap. II), o que torna desnecessário reproduzi-las aqui (cf. YATES, 2007, p. 17-18; LEGOFF, 2006, p. 435-436; WEINRICH, 2001, p. 29-30;

[229] Yates é bastante conhecida por seus trabalhos sobre a tradição hermética e a arte da memória. Apesar das críticas que têm recebido, principalmente as alegações de que seu trabalho sobre a memória artificial reforçou, quando não incorrido em, reducionismos epistemológicos no que concerne aos usos da memória cognitiva (CARRUTHERS, 2011, p. 33; cf. ROSSI, 2010, p. 23), suas teses sobre a mnemotécnica foram decisivas para o surgimento de inúmeros estudos posteriores sobre o assunto. Sua abordagem do hermetismo também tem recebido críticas substanciais (GARIN, 1997, p. 91, 127), mas tem igualmente sido alvo do reconhecimento por seu pioneirismo (JONES, 2008). Para Mary Carruthers, esse problema não tira os méritos da contribuição de Yates para o estudo da memória artificial, sendo importante, sobretudo por sua "força pioneira". Segundo ela, "todos os estudiosos da memória retórica têm um grande débito com Frances Yates" (CARRUTHERS, 2011, p. 33; cf. 2008, p. 17). Nas obras de Yates, memória e a tradição mágico-hermética são objetos que se atravessam, muito por conta do lugar de prestígio que a arte da memória teve no hermetismo (LE GOFF, 2003, p. 452-454). Portanto, em seus estudos Yates se ocupa de objetos caros a Warburg e a seus continuadores, a arte e as práticas mágicas e místicas. O hermetismo, por exemplo, interessara a Garin, especialmente no que diz respeito a suas relações com o chamado Renascimento (GARIN, 2001; cf. ROSSI, 2010, p. 9-10).

[230] Não resta dúvida que Yates a compreendeu como tendo sido uma tradição; uma tradição de longa duração. A longa história da arte da memória é a longa história de uma tradição plurissecular que quando percorrida pelo historiador leva aos antigos gregos. Já no primeiro parágrafo do prefácio de Yates nos deparamos com a noção de tradição sendo usada em correlação com seu objeto de estudo: "O assunto deste livro será pouco familiar à maioria dos leitores. Apenas algumas pessoas sabem que, entre as muitas artes que os gregos inventaram, está uma arte da memória que, como as outras artes gregas, foi transmitida a Roma, de onde passou para a tradição europeia" (YATES, 2007, p. 11). Quando seguimos na leitura de *The Art of Memory*, logo constatamos que Yates não tem dúvidas que ao estudar a arte da memória está diante de uma tradição. Yates é extremamente clara ao declará-lo. Ao escrever seu livro ela esteve empenhada na apresentação de uma tradição. Como lemos ainda no seu prefácio: "Assim como em meu *Giordano Bruno and the Hermeneutic Tradition*, este livro pretende situar Bruno em um contexto histórico, mas também se um levantamento de toda uma tradição" (YATES, 2007, p. 14).Yates tratou a mnemotécnica como uma tradição dentre tradições e dentro de tradições, uma "tradição da memória" que "viajou pela tradição europeia" (YATES, 2007, p. 18), tendo sido assimilada no interior da "tradição retórica", em que surgiu e existiu por séculos, sendo finalmente praticada dentro da "tradição hermética". Mas também a "tradição mnemônica" é vista por Yates existindo lado a lado com a "tradição mágica". A tratar do lugar da imagem no pensamento de Giordano Bruno, afirma Yates: "Aqui ele trabalha com duas tradições sobre o uso das imagens: a mnemônica e a talismânica ou mágica. E atua dentro de seu próprio quadro de referências, debatendo-se com problemas ainda não resolvidos em qualquer quadro considerado" (YATES, 2007, p. 368). Para Yates, portanto, "há duas tradições que conferem poder às imagens e que se fundem na mente de Bruno, quando ele trabalha para compor imagens, signos e ideias" (YATES, 2007, p. 369). Explicando como a diferença entre as duas no que tange ao tratamento das imagens, ela reitera seu parecer: "Uma é a tradição mnemônica, segundo a qual as imagens devem ser emocionalmente impressionantes e capazes de estimular os afetos. A outra é a tradição mágica, que introduz poderes astrais ou cósmicos nos talismãs" (YATES, 2007, p. 369). Noções como "transmissão", "continuidade", "imitação", "fusão" e "adaptação" são decisivas para compreender em que sentido Yates compreende a noção de tradição, ao menos como ela compreende a tradição mnemônica. A tradição é concebida por ela no sentido de legado do passado e no sentido de apropriação desde o presente. Para Yates, as tradições, com o passar do tempo, e com por conta dos diferentes usos que delas se fazem, podem se transformar em uma outra coisa. Vista como uma tradição que transpõe os séculos, por meio de várias e diferentes apropriações, a arte da memória é uma tradição que viaja pelo tempo em um contínuo processo de mutação, se deslocando no interior de tradições maiores ou se convertendo em algo que não era a princípio (YATES, 2007, p. 169).

DRAAISMA, 2005). Entretanto, sua sistematização não se dará entre os gregos, mas sim entre os romanos, muito embora, como observa Yates (2007, p. 51), Aristóteles tenha certamente conhecido a mnemotécnica e, provavelmente, escrito um tratado, hoje perdido, acerca dessa arte. Apesar de ter sido posteriormente considerado um tratado sobre a arte da memória, no *De memoria et reminiscentia* (ou *Peri mnēmē kai anamnēsis*), que compõe o *Parva Naturalia*, Aristóteles não discorre propriamente sobre uma arte da memória. Nele, inclusive, tanto a memória (*mnēmē*) e reminiscência (*anamnēsis*) são pensadas em relação à temporalidade. A memória em questão no pequeno tratado de Aristóteles é uma memória do passado, que, depois de ser impressa na alma, pode ser recuperada por meio da recordação, como o demonstra Ricoeur (2007, p. 34-40). Como afirma Ricoeur, "a simples lembrança" (*mnēmē*) "sobrevém à maneira de uma afecção", ao passo que a recordação (*anamnēsis*) consiste numa busca ativa" (p. 37). Tendo restado a nós, portanto, para compreender a mnemotécnica antiga, as já referidas passagens da *Rhetorica ad Herennium*, do *De inventione*, de Cícero, e do *Institutio Oratoria*, de Quintiliano.

Nesses escritos, a memória artificial é pensada como uma das partes da retórica, não tendo, portanto, existência autônoma da *tekhné* retórica. Como adverte Yates, a arte da memória antiga "pertencia à retórica, como uma técnica que permitia ao orador aprimorar sua memória, o que o capacitava a tecer longos discursos de cor, com uma precisão impecável" (YATES, 2007, p. 18). No *De Inventione*, Cícero define as partes da retórica como sendo invenção (*inventio*), disposição (*dispositio*), elocução (*elocutio*), memória (*memoria*) e proclamação (*pronunciatio*) nos seguintes termos:

> Invention is the discovery of valid or seemingly valid arguments to render one's cause plausible. Arrangement is the distribution of arguments thus discovered in the proper order. Expression is the fitting of the proper language to the invented matter. Memory is the firm mental grasp of matter and words. Delivery is the control of voice and body in a manner suitable to the dignity of the subject matter and the style (Livro I, VII; 2006, p. 19, 21)[231].

[231] Reproduzo o texto latino a partir da edição bilíngue de Henderson (2006, p. 18, 20) e faço, em seguida, uma tradução livre, e quase literal, do texto latino cotejando-o com a tradução para o inglês feita por H.M. Hubbell, presente na edição citada, e evidenciando, entre parêntesis, as palavras que julgo essenciais nas definições do texto latino: *Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant; dispositio est rerum inventarum in ordinem distributio; elocutio est idoneorum verborum [et sententiarum] ad inventionem accommodatio; memoria est firma animi rerum ac verborum [ad inventionem] perceptio; pronuntiatio est ex rerum et verborum dignitate vocis et corporis moderatio*. TRADUÇÃO: Invenção (*inventio*) é a descoberta (*excongitatio*) de argumentos (*rerum*) válidos ou aparentemente válidos para tornar uma causa plausível [ou verossímil]. Disposição (*dispositio*) é a distribuição (*distributio*), em ordem conveniente, dos argumentos descobertos. Elocução (*elocutio*) é adaptar (*accommodatio*) palavras (*verborum*) adequadas (*idoneorum*) à matéria inventada. A memória (*memoria*) é a firme percepção [ou retenção] mental [ou pela alma] (*animi*) dos argumentos (*rerum*) e das palavras (*verborum*). A proclamação (*pronunciatio*) é o controle

Esta memória, contada entre as partes da retórica por Cícero, consiste na retenção, ou percepção, das matérias e palavras inventadas: "firma animi rerum ac verborum perceptitio". Mais de um século depois, no I século d.C., essa mesma lista será apresentada por Quintiliano nas *Institutio Oratoria* (Livro III, cap. III). Quintiliano dedica o segundo capítulo do Livro XI ao estudo da memória. Nele, lemos que a memória depende da arte e da natureza (II, 1, 1887, p. 236). Embora tenha origem natural, a memória pode ser aperfeiçoada pelo exercício. Para Quintiliano, todo o conhecimento tem seu fundamento na memória. É mediante a memória que se garante uma "provisión de ejemplos, leyes, respuestas, dichos y hazañas de las que debe estar bien provisto y tener siempre a la mano un orador" (II, 1, p. 236). Não é sem razão, portanto, como diz Quintiliano, que a memória é chamada de "tesouro da eloquência".

Antes de Quintiliano, porém, entre 86-82 d.C., na *Rhetorica ad Herennium* (Livro III, 28-39), porém, a importância da memória em relação às demais partes da arte retórica é ressaltada. Para o anônimo autor do *Ad Herennium*, a retórica é "thesaurum inuentorum atque ad omnium partium rhetoricae custodem". Como "tesouro da coisas inventadas", a memória custodia ou guarda todas as demais partes da retórica. Assim sendo, no *Ad Herennium*, a memória é considerada de um modo mais amplo do que no *De Inventione*. Isso se comprova pelo fato de haver nele uma reflexão não somente direcionada à memória como um procedimento técnico. Para seu autor, existem "sunt igitur duae memoriae". Essas duas memórias, ou mais precisamente duas modalidades de memória, são a memória natural (*naturalis memoria*) e a memória artificial (*artificiosa memoria*). Uma tem origem natural, nasce junto com o pensamento, "cum cogitatione nata", a outra, por sua vez, é produto de uma arte, é técnica que se consolida pela indução e o método preceptivo, "quam confirmat inductio quaedam et ratio praeceptionis", como lemos no *Institutio Oratoria*. Como técnica, a memória artificial é constituída de lugares e imagens (*Constat igitur artificiosa memoria ex locis et imaginibus*). Ou como diz Yates: "fundamenta-se em lugares e imagens". Como ela segue dizendo, essa "definição básica", que encontramos no *Ad Herennium*, "será seguida no transcorrer do tempo" (YATES, 2007, p. 23). O lugar (*locus*), como nos explica Yates, "é um lugar facilmente apreendido pela memória". É a memória natural que apreende esses lugares. Como lemos no *Ad Herennium* (III, 29, 2005, p. 182-183),

---

(*moderatio*) da voz e do corpo [de modo adequado] à dignidade da matéria [ou assunto] e das palavras. Confrontar com a tradução para o espanhol, de Nuñez (1997, p. 97), e a tradução para o português presente em *A Arte da Memória* (YATES, 2007, p. 25).

> Chamo lugar aquilo que foi encerrado pelo homem ou pela natureza num espaço pequeno inteira e distintivamente, de modo que possamos facilmente percebê-lo e abraçá-lo com a memória natural: como uma casa, um vão entre colunas, um canto, um arco e coisas semelhantes.

Tendo em vista ser possível se valer de um mesmo conjunto de lugares por diversas vezes, logo "a formação dos *loci* é de grande importância". As imagens, por seu turno,

> são determinadas formas, marcas ou simulacros das coisas que desejamos lembrar. Por exemplo, se queremos guardar na memória um cavalo, um leão ou uma águia, será preciso dispor suas imagens em lugares determinados (*Ad Herenium*, III, 29, 2005, p. 182-183).

As imagens depositadas nesses lugares correspondem a "um determinado número de coisas", que posteriormente podem ser lembradas. Essas imagens, porém, caso não sejam usadas, "enfraquecem e desaparecem" com o tempo (YATES, 2007, p. 23). Apesar disso, como explica Yates, os lugares

> permanecem na memória e podem ser utilizados novamente, ao depositarmos neles um novo conjunto de imagens correspondente a um novo conjunto de coisas. Os *loci* são como as tábuas de cera que permanecem, embora tenha sido apagado o que foi escrito sobre elas, e estão prontas para ser usadas novamente (YATES, 2007, p. 24).

Sabemos que a arte da memória sobreviveu entre os séculos XVI e XVIII até sua agonia definitiva. Entretanto, essa sobrevivência se dá por meio de um processo de transformação muito em decorrência das novas formas de organização do pensamento e de tratamento do conhecimento acarretado pelo advento da cultura do impresso. Segundo Yates (2007, p. 169), no século XVI,

> A arte da memória parece estar em declínio. O livro impresso destrói os velhos hábitos da memória. A transformação medieval que essa arte sofreu, apesar de ainda sobreviver e ser requerida, como atestam os tratados, pode ter comprometido sua antiga força e tê-la feito degenerar em curiosos jogos de memória. Tendências modernas da cultura e da educação humanistas são reservadas ou mesmo hostis em relação a essa arte clássica.

A arte da memória é, ainda, ensinada e exercitada nesse período, embora tenha sido reelaborada pela escolástica em relação ao modo como fora concebida por gregos e romanos

(LE GOFF, 2003, p. 452). O deslocamento das duas últimas "partes" da retórica, que se verifica com mais força a partir do século XVI (*pronunciatio* e *memoria*), como resultado do advento da imprensa (KUENZ, 1975, p. 112) e, portanto, do processo de exteriorização da memória, reduz o interesse pela velha arte da memória. Como diz Yates, "apesar de na época serem populares livros do tipo "*Como Aprimorar sua Memória*" – como ainda hoje o são –, a arte da memória pode estar saindo dos grandes centros nervosos da tradição européia para se tornar marginal" (YATES, 2007, p. 169).

Embora seja uma das cinco partes da retórica, aquela pela qual o orador memoriza o seu discurso com vistas à sua proclamação (*actio*), a memória não pode ser restringida a uma técnica de memorização do discurso elaborado para o ato retórico da performance. A arte da memória envolve todas as etapas constitutivas do discurso retórico. Como observa Carruthers (2000, p. 8),

> Thus the orator's "art of memory" was not an art of recitation and reiteration but an art of invention, an art that made it possible for a person to act competently within the "arena" of debate (a favorite commonplace), to respond to interruptions and questions, or to dilate upon the ideas that momentarily occurred to him, without becoming hopelessly distracted, or losing his place in the scheme of his basic speech. That was the elementary good of having an "artificial memory".

A "arte da memória" como "arte de invenção" permite ao orador, como também ao poeta, inventar os textos por meio do acesso aos lugares. Nesse sentido, a memória artificial é importante em todas as etapas da *tratactio*.

Sabemos que a educação dos homens de letras e, portanto, dos poetas, se processava a partir de um currículo básico que reunia um conjunto de saberes destinados a prepara-los para diferentes atividades letradas e práticas. A instrução que um poeta recebia variava, o que nos obriga a operar a partir de tratamentos sempre particularizados[232]. É provável, porém, que a maior parte dos poetas cultos tenham, em alguma medida, recebido uma educação que contava ao menos com um núcleo elementar que propiciava a destreza necessária para um artífice da palavra. Dentre esses saberes, o que nos interessam num primeiro plano, ao menos no que tange, são os conhecimentos retóricos e poéticos que recebiam, muito embora tenhamos plena consciência de que eles não são os únicos, muito pelo contrário, que viabilizam a produção poética, haja vista que os demais conhecimentos específicos, éticos,

[232] É preciso lembrar que, como ocorre com Santa Rita Durão, a grande maioria dos poetas dos séculos XVI, XVII e XVIII, desempenhavam outras funções sociais, sendo, por exemplo, clérigos, estadistas, militares.

políticos, teológicos, históricos, geográficos, botânicos, astronômicos, militares, etc. Basta-nos lembrar o ilustre exemplo de Camões e o do poeta que mais nos interessa por ora.

No século XVI, no período que passou a ser conhecido como Renascença, a retórica ganhou muito espaço na educação e, por conseguinte, nas letras. Essa retórica praticada no século XVI é, na verdade, a apropriação que se fez da retórica antiga, mais particularmente da retórica romana. No parecer de Gray (1963, p. 499),

> That Renaissance humanism falls into the larger rhetorical tradition of West, a tradition which persisted in the Middle Ages, is beyond doubt. The humanists did not invent rhetoric, and many of their ideas, including their stress on classicism, had been anticipated in the thirteenth-century *ars dictaminis*. It is true, too, that the rhetorical tradition carries with it certain kinds of writing, certain types of educational activities, a tendency toward certain beliefs.

Não partilhamos da mesma opinião quanto ao "stress" classicista das artes praticadas na primeira metade do século XVI, bem como da concepção segundo a qual a cultura desse período teria sido o fruto de uma renascença, de uma completa ruptura com uma duração anterior. O termo "Renascimento" que, na maioria das vezes, é tão alargado em seu sentido, não reflete o que, de fato, ele significou para seus contemporâneos (DELUMEAU, 1994, p. 19-20), por mais que se admita o desenvolvimento de uma noção de progresso entre o final do século XV e a Revolução Francesa (LE GOFF, 2003, p. 246-254). Como diz Delumeau, o termo Renascimento, nos estudos históricos, está sempre mais próximo de uma "etiqueta cômoda" – como a própria declaração que constitui o primeiro período do parágrafo destacado implicitamente denuncia. Como diz Delumeau, em conformidade com as palavras de Auerbach,

> A nossa compreensão do período que vai de Filipe, o Belo a Henrique IV ficaria muito facilitada se fossem suprimidos dos livros de História dois termos solitários e solidariamente inexactos: "Idade Média" e "Renascimento". Com isso se abandonaria todo um conjunto de preconceitos. Ficar-se-ia, especialmente, livre da ideia de ter havido um corte brusco que veio separar uma época de luz de um período de trevas (DELUMEAU, 1994, p. 20).

Muito menos ainda, partilhamos da ideia de que tenha havido, na *ars dictaminis* do século XIII, qualquer forma de antecipação que não dependa de uma concepção teleológica de história. Parece evidente, porém, que, de fato, a retórica do século XVI, e além, se relaciona, a partir de inúmeras mediações, com as retóricas antigas, ou mesmo com a retórica do *trivium*.

Como nos adverte Gray (1963), são necessários dois cuidados ao se enfatizar as preocupações retóricas desse período. Não se deve concluir, a partir da constatação desse interesse pela retórica, "como por vezes tem sido feito", que a escrita humanista tenha sido, como ela diz, "meramente retórica", tampouco, deve-se, por outro lado, desconsiderar o caráter retórico da produção e tratar essa escrita como "meramente literário". Sobretudo, é necessário, para bem compreender o seu significado nessa cultura, nos desvencilháramos daquelas "associações pejorativas", como diz a autora, que, geralmente, o termo "retórica" suscita (GRAY, 1963, p. 498). Como argumenta Gray (1963, p. 498),

> By "rhetoric" the humanists did not intend an empty pomposity, a willful mendacity, a love of display for its own sake, an extravagant artificiality, a singular lack of originality, or a necessary subordination of substance to form and ornament. Nor did the humanists identify rhetoric with "sophistry" in the popular sense, as the specious manipulation of language and argument for purposes of deception. They distinguished carefully between "true eloquence" and "sophistry", perceiving in the latter a perversion, not a consequence, of the former. True eloquence, according to the humanists, could arise only out of a harmonious union between wisdom and style; its aim was to guide men toward virtue and worthwhile goals, not to mislead them for vicious or trivial purposes.

Como ela segue argumentando, é justamente com essa "verdadeira eloquência" que se faz frente à filosofia escolástica, ou à filosofia da Segunda Sofistica.

> It was this conception of eloquence which the humanists placed in opposition to scholastic philosophy. Scholasticism they criticized both on aesthetic grounds and for its failure to concentrate on "wisdom", on really essential matters. In this controversy, the humanists were not contrasting one finished philosophical system with another, but neither were they simply opposing literary form to philosophical substance.

Não obstante sua aversão à escolástica, a retórica do século XVI estará, ao menos em parte, vinculada à dialética, como procura demonstrar Mack (1996). Para Mack (1996, p. 82), "the distinctive humanist contribution to rhetorical education was the use of dialectic and rhetoric together to read classical texts". Todavia, como demonstra Barilli, há, por parte de muitos humanistas uma resistência em relação à dialética, muito por conta da sua oposição à escolástica, e, como Valla, sustentam o primado da retórica sobre a dialética (BARILLI, 1985, p. 80). Entretanto, "nem todos os tratados renascentistas são tão adversos à dialéctica e convencidos do primado da retórica" (BARILLI, 1985, p. 85). Isso se justifica por que, como diz o mesmo Barilli, o humanismo não foi tão compacto e monolítico, há, em seu bojo, uma

infinidade de "direções e tendências" (BARILLI, 1985, p. 81). No século XVI, como observa Barilli, há uma retomada da dialética nos escritos de Pierre de la Ramus. Na verdade, são as artes do *trivium*, "na sua formulação tradicional de gramática, retórica e dialéctica", que estão no centro das atenções ramistas. Segundo Barilli, "Ramus não pretende renunciar a qualquer delas, e portanto abstém-se de programar a fusão, a absorção duma delas, como pelo contrário acontecia com quem se deixasse tentar pelo modelo ciceroniano" (BARILLI, 1985, p. 87; cf. MARK, 1996, p. 89).

Em artigo sobre a edição conimbricense da *Rhetorica* de Joachim Ringelberg, Pereira trata da situação da retórica em Portugal, no século XVI, principalmente no que se refere aos estudos universitários de retórica, bem como no que diz respeito à oratória sacra da época. Nessa exposição, ele acaba abordando questões referentes à relação entre retórica e dialética, que nos permitem não somente compreender melhor essa relação, como também ter uma ideia de qual era o estado da questão no quinhentismo português. Como nos informa o estudioso português, conquanto seja patente "o interesse pela retórica e a valorização deste saber" em Portugal, no primeiro quartel do século XVI, o que claramente se evidencia nas orações de sapiência (PEREIRA, 2007, p. 202), não se pode inferir a partir daí uma autonomia curricular da retórica, como disciplina escolar em Portugal, a não ser de modo tímido, sempre gozando "de um estatuto menor", como ele diz. Conforme Pereira (2007, p. 203), a disciplina não passou a integrar o sistema escolar universitário por via institucional. Segundo ele, "a retórica conquistou espaço entre as artes do discurso pela colonização do ensino gramatical, agora dirigido à aquisição da *eloquência*, mudança que só mais tarde haverá de atingir igualmente as classes de dialéctica". Mais adiante, ao discorrer sobre a oratória sacra do período e da relação que, nesse âmbito, se estabelece entre a retórica e a dialética, assevera Pereira (2007, p. 205):

> torna-se retórica a dialéctica e ganha a retórica a solidez epistemológica que nasce da antistrofia que une ambas as artes. Esta orientação, reintroduzida no Ocidente por Jorge de Trebizonda, encontra terreno favorável no humanismo do Norte e dá origem a uma pedagogia das *litterae humaniores* que tem nas doutrinas de Rodolfo Agrícola a sua fonte inspiradora e em Melanchthon o seu confesso ou inconfesso guia espiritual.

As descobertas de novos manuscritos de textos latinos sobre a arte retórica, como os textos completos das *Institutio Oratoria* de Quintiliano em 1416 e do *De Oratore* de Cícero, em 1421, impulsionaram os estudos retóricos nos séculos nos séculos XV e XVI (MACK, 1996, p. 82). Segundo Mark, "although fifteenth- and sixteenth-century writers made considerable use of Quintilian, the basic text for teaching rhetoric remained the *Rhetorica ad*

Herennium, even after its traditional ascription to Cicero was disproved in 1491" (MACK, 1996, p. 83). O desenvolvimento dos estudos helenísticos, durante a primeira metade do século XVI, propiciou o surgimento de novas traduções da *Retórica* de Aristóteles e as adaptações dos escritos de Hermórgenes por Trapezuntius e Jean Sturn, mas, conforme Mark (1996, p. 83), essas traduções não exerceram efeito significativo sobre os manuais empregados no ensino de retórica no século XVI. De fato, os escritos latinos, principalmente Cícero, não somente os tratados retóricos, à exceção de Aristóteles, muito por conta da escolástica, nos séculos seguintes, foram geralmente preferidos que os gregos. Em contrapartida, ainda segundo Mack (1996, p. 83), a adaptação latina do *Progymnasmata* do retórico grego Aftónio de Antioquia, foi um dos textos antigos mais utilizados, ao longo do século XVI, na educação retórica. Houve ainda, como demonstra Barilli (1985), como uma das várias oposições ao aristotelismo da escolástica tomista, a recuperação do platonismo, conjugado ao neoplatonismo de Plotino (205 - 270 d.C), por parte de Marcílio Ficino e, mais restritamente ao âmbito retórico, por Pico della Mirandola, o mesmo que, no fim do século XV (1485), se envolve em uma polêmica epistolar com Ermolao Bárbaro, que, posteriormente, será exumada pelo reformador Phillipp Melanchthon. Entretanto, como destaca Barilli, é o ciceronismo que triunfa, se impondo no domínio da retórica quinhentista (cf. BARILLI, 1985, p. 81-85; RODRIGUES; FALCON, 2000a, p. 91-117; MARK, 1996, p. 88-89, GRAY, 1963, p. 507-511).

Não se pode sustentar, portanto, ter havido uma univocidade em relação à questão da autoridade dos antigos, sejam elas antigas ou modernas no âmbito retórico, nas letras dos séculos XVI, XVII e XVIII. De parte a parte, sempre houve predileção por alguma e repúdio de outras. Em alguns casos, busca-se preservar e ensinar, com integridade, as doutrinas retóricas dos antigos ou, julgando-as inadequadas à prática e ao ensino, almeja-se produzir uma retórica moderna, ainda que pela via da adaptação dos tratados gregos e latinos. Melanchthon, no polêmico debate humanista sobre a relação entre retórica e filosofia, que se desenrolou desde o final do século XV, por exemplo, como atesta Hanna H. Gray, recorre, na sua argumentação, aos gregos, Platão, Aristóteles e aos latinos, Cícero e Quintiliano, juntos e ao lado de Pico della Mirandola e Ermolao Bárbaro (GRAY, 1963, p. 510). Une-se, nesse caso, as considerações dos modernos à autoridade doutrinária dos antigos e aos exemplos que eles empregaram, para tratar da matéria em questão.

No caso de Portugal, por exemplo, como demonstra Pereira (2008, p. 94), "a influência italiana, que marcou os começos do movimento humanista em Portugal, entrando o

segundo quartel do séc. XVI perdeu importância". Segundo o estudioso português da Universidade do Porto,

> Com as reformas empreendidas no reinado de D. João III e a instituição de novas escolas em Braga, Guimarães, Coimbra e Évora, passaram a preponderar as concepções pedagógicas e doutrinarias do humanismo norte-europeu. As figuras mais destacadas na pedagogia dos *studia humanitatis* provem então dos meios humanísticos de Paris e Lovaina; em conformidade com o erasmismo da corte, tanto Diogo de Murça, Inácio de Morais, Clenardo , Vaseu e André de Resende , como os mestres bordaleses do Colégio das Artes estarão mais próximos das teorias retóricas de Erasmo e Melanchthon do que dos ciceronianistas italianos (2008, p. 94-95).

Como logo, em seguida, nos chama a atenção Pereira, "a vinda de mestres flamengos e o regresso dos bolseiros régios contribuem não só para aumentar os meios de difusão da teoria oratória, como para abrir o campo a circulação das novidades da retórica humanista" (PEREIRA, 2008, p. 95).

> As edições portuguesas de textos de Trebizonda, Erasmo, Ringelberg, Vaseu e Johann Caesarius, a leitura de obras de Latomus, Strebee ou Sturm, a circulação de manuais de Agrícola e Melanchthon acabam por modificar o ensino da retórica, alterar a relação entre as artes do discurso, interferir no modo de entender os clássicos (PEREIRA, 2008, p. 95)[233].

Surge, nesse período, uma polêmica relativa ao uso dos tratados antigos na instrução (PEREIRA, 2008, p. 95). Segundo Pereira (2008, p. 96), no decorrer do século XVI, se consolidou pela "pena dos mestres de retórica e dos humanistas em geral", ao ponto de tornar-se um lugar-comum, a ideia de que tais tratados eram inadequados para o ensino de retórica. Como um dos exemplos, Pereira faz referência ao caso de Hernando Alonso de Herrera que em 1511, "na carta nuncupatória da edição complutense de Trebizonda, [...] para valorizar o manual do imigrado bizantino, frisa que é menos farragoso que Quintiliano e mais explicito do que Cícero" (PEREIRA, 2008, p. 96). Outro exemplo de desconfiança em relação aos antigos encontra-se na epístola que antecede o *De arte dicendi*, de Francisco Sanchez de las Brozas. Nela, "dirigindo-se aos seus alunos de retórica", o mestre de retórica "declara ter

[233] Segundo Pereira (2008, p. 95), "as edições preparadas para os alunos do Colégio das Artes, os processos inquisitoriais de 1550 confirmam as preferências dos mestres conimbricenses. Um sinal ainda mais inequívoco da repercussão que tiveram em Portugal as doutrinas retóricas de Melanchthon encontra-se em dois textos escolares que delimitam o período de maior difusão do humanismo renano-flamengo: a *Collectanea rhetorices* de João Vaseu, publicada em 1538, e a *Rhetorica* de Joachim Ringelberg, dada à estampa em 1550".

composto obra nova a partir de Cícero, Quintiliano, Hermogenes e Aristoteles, porque as *Partitiones* sao demasiado breves, as restantes obras de Cicero e a *Institutio* assaz prolixas e a *Ad Herennium* nem sempre de aceitar" (PEREIRA, 2008, p. 97).

Como destaca Pereira (2008, p. 97), "a mesma necessidade de um texto que introduzisse os alunos ao estudo da arte oratória" que inquietou os defensores do humanismo renano-flamengo "foi sentida pelos mestres da Companhia de Jesus". Entretanto, como segue dizendo, "diferente, muito diferente, foi […] o critério seguido: em vez das novidades dos modernos ou de opiniões extravagantes, as doutrinas mais aceites entre os antigos; em vez de uma arte, um compêndio, ou melhor, uma antologia metódica. Como um dos resultados do combate que a Companhia de Jesus dirigiu às novas ideias no âmbito retórico, principalmente, às que tinham sua origem nos "humanismo norte-europeu", cujos ensinos e tratados tiveram tanta repercussão no Quinhentos português (PEREIRA, 2008, p. 97-98), talvez o mais importante deles, vem a lume, em 1562, o *De arte rhetorica libri tres ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti*, do padre Cipriano Soares. Nas Palavras de "às novidades de pendor rigorista ou beletristico", a Companhia de Jesus prefere "a retórica aristotélico-ciceroniana". Enfim, "a neutralidade moral da arte convinha a retórica militante que não hesitava em tomar as armas do inimigo" (PEREIRA, 2008, p. 97). No prefácio ao leitor que escreveu para o *De arte rhetorica*, explicita as razões que o levaram a escrever um manual de retórica, as quais são, como as parafraseiam Pereira (2008, p. 98):

> não haver qualquer livro dos autores antigos que abra as portas da eloquência aos mais jovens; não convém as *Institutiones Oratoriae* porque muito longas e por vezes obscuras, as *Partitiones Oratoriae* devido a sua extrema concisão e brevidade, o *Orator* porque omite matérias importantes para principiantes, o *De oratore* porque as passa ligeiramente, o *De inuentione* porque não se ocupa da disposição e da elocução, nem das fontes da *inuentio* indicadas por Aristóteles, a *Ad Herennium* por apresentar, em relação aos *status* e a *elocutio*, doutrinas estranhas a Cícero e Quintiliano, os *Tópica* visto exigirem conhecimentos de Direito.

Como vemos, as razões de Cipriano Soares são, na verdade, uma suma das restrições didáticas mais comumente atribuídas aos tratados de retórica antigos. O conjunto das restrições apresentado pelo jesuíta revelam que, para ele, o compêndio retórico ideal é aquele que conjuga clareza, extensão conveniente, nem muito concisa, tampouco longa demais, que abordassem todas as matérias importantes para o ensino e que, finalmente, fossem "autorizadas" por Aristóteles, Cícero e Quintiliano, o que, como ele próprio afirma, não há entre os antigos. Como se pode ver, o *topos* da inadequação pedagógica dos tratados antigos é

reproposto por Soares, todavia, não com vistas a oferecer uma alternativa às doutrinas retóricas dos antigos, mas para sistematizá-las de modo que pudessem servir a propósitos didáticos. Para que eles atendessem, pela mediação de Soares, ao imperativo jesuítico de abrir "as portas da eloquência aos mais jovens".

O manual de Cipriano Soares, o mais importante tratado português de retórica do XVI, está em plena consonância com a proposta de apropriação neo-escolástica dos textos antigos, entendida como *translatio studii*[234], que tem sua origem nas deliberações do Concílio de Trento, nas considerações de Inácio de Loyola nas *Constituições da Companhia de Jesus* e, por extensão, no currículo definido no *Ratio Studiorum* e bem como das indicações da *Bibliotheca selecta de ratione studiorum in Historia, In Disciplinis, in salute omnium procuranda* de Possevino (1593), cujo Livro XVIII, diga-se de passagem, é completamente dedicado aos ensinos retóricos de Cícero. Como observa Conley (1994, p. 152-153), depois do *Ratio Studiorum*, a retórica passou a ser um elemento central no currículo escolar da Companhia. Como ele segue dizendo,

> The *Ratio studiorum* directed that all students were to be trained in eloquence, "both in oratory and in poetry", and that the instruction be based on Cicero, Aristotle, and Quintilian. The rapid growth in the number of students created a heavy demand of both elementary texts and handbooks for teachers that would supply, as required by the *Ratio*, a uniform perspective and the rigorous pedagogy for which the Jesuits became so famous – or, in some quarters, notorious (CONLEY, 1994, p. 153).

Diante do exposto, notamos, que, em Portugal, como também ocorre nos casos da Itália e da Espanha, ao menos oficialmente, a arte retórica passa a estar sobre o controle rigoroso da Companhia de Jesus, o que incidirá sobre a produção retórico-poética dos séculos XVII e a primeira metade do século XVIII, em alguns casos, o do *Caramuru*, por exemplo, até o final.

Nas letras do século XVII, ao menos no que diz respeito à Itália e Península Ibérica e às colônias americanas de Portugal e Espanha, sob a tutela dos inacianos, retórica e dialética também serão unidas, mas, nesse caso, aristotelismo neo-escolástico, o que se evidencia, por exemplo, nos tratados seiscentistas sobre agudeza, como os de Matteo Peregrini, Baltazar Gracián, Sforza Pallavicino, Emanuele Tesauro e Francisco Leitão Ferreira (HANSEN, 2006a, p. 87). É justamente por uma associação entre retórica e dialética que a agudeza se

[234] A antiquíssima noção de *translatio*, particularizada em *translatio studii*, compreendida muitas vezes como uma consequência da chamada *translatio imperri* (JEAUNEAU, 1995, p. 8; Cf. LE GOFF, 2003, p. 385).

origina, como o resultado "de uma operação dialética, como análise, e de uma operação retórica, como tropo ou figura". É exatamente por essa razão que, como nos informa Hansen, os retores seiscentistas tinham o costume dar à agudeza o nome de "ornato dialético" (p. 90). Como explicita Hansen, todos esses tratados "recorrem ao *Organon* e ao *De anima*, propondo as dez categorias"[235] —, bem como "as especificações aristotélicas acerca do juízo silogístico como esquemas de definição e ordenação dialéticas dos temas e dos argumentos das representações" (HANSEN, 2006b, p. 28). Ao mesmo tempo, como segue dizendo Hansen, eles "recuperam neo-escolasticamente a doutrina aristotélica da metáfora, feita no *Livro III*, da *Retórica*" e suas apropriações por parte de Cícero e Quintiliano, com vistas a "tratar da ornamentação das dez espécies de temas obtidos pela aplicação dialética das categorias às matérias das representações" (p. 28-29). Além disso,

> na Espanha, na Nova Espanha, no Peru, no reino de Nápoles, em Roma e em Portugal são correntes os tratados de autores gregos, transmitidos em suas versões bizantinas, como o de Longino, *Sobre o sublime*, e os de Demétrio Falereo, Dionísio de Halicarnasso e Hermógenes, sobre a elocução (HANSEN, 2006b, p. 29).

Essa retórica, cujos produtos, foram trans-historicamente denominados "barroco" (HANSEN, 2006), Até a primeira metade do século XVIII, a cultura letrada ibérica, por questões que todos conhecemos, parece se distante, em menor ou maior medida, daquilo que ocorre com na âmbito das letras, da filosofia e da política em Inglaterra, Holanda, Alemanha, na França e mesmo, em certos círculos, na Itália. Entretanto, na segunda metade do século, o estado de coisas começa a se alterar. Com a crescente penetração das ideias ilustradas na Península Ibérica a Companhia de Jesus começa a perder sua influência, tanto em Espanha, quanto em Portugal, o que levará a sua expulsão de ambos os reinos, em 1759 e 1768, respectivamente. Na Espanha, a principal obra sobre retórica escrita no século XVIII é a *Retórica* de Gregorio Mayans y Siscar (Valência, Herederos de Gerónimo Conejos, 1757). Embora tenha estudado os textos "que la *Ratio Studiorum* establecía como obligatorios en todos los Colegios de la orden: el manual de Gramática del P. Manuel Álvarez y la retórica del P. Cipriano Suárez", a opinião de Mayans y Siscar sobre o ensino jesuítico foi, desde a juventude, negativa (LÓPES, 1999, p. 532). Anos depois, será um dos mais incisivos fomentadores da expulsão dos inacianos dos domínios espanhóis. Conquanto apresente as

[235] As dez categorias aristotélicas são: *substância*, *quantidade*, *qualidade*, *relação*, *ação*, *paixão*, *quando*, *onde*, *postura*, *estado* (Cf. JOSEPH, p. 43-45).

tradicionais matérias da retórica, apoiando-se, inclusive, na autoridade dos antigos (GUTIÉRREZ, 1986, p. IX), o que levou muitos comentaristas a considerá-la um manual de retórica conservador, em estudos mais recentes, a *Retórica* de Mayans y Siscar tem sido tratada como uma retórica de orientação ilustrada, marcada pela re-elaboração do saber retórico (Cf. MORAGA, 2003; ABBOTT, 1993, p. 157-158). Como demonstra Marie-Hélène Piwnik, a Ilustração portuguesa teve contato com a *Retórica* de Mayans y Siscar, que, como comprovam depoimentos da época, foi recebida com certo entusiasmo em Portugal, (PIWNIK,1999, p. 302).

Em relação a Portugal, até as reformas pombalinas da instrução pública (1759-1772), como já o sugerimos a pouco, a educação e prática retórica estavam pautadas nas determinações dos currículos da Companhia de Jesus, definidos a partir do Concilio de Trento e do *Ratio Studiorum*, portanto, pelo aristotelismo neo-escolástico e pelo ciceronianismo de Cipriano Soares e Possevino. Como se sabe, as críticas ao modelo educacional inaciano são anteriores ao governo de Pombal. Têm início, por meio dos chamados "estrangeirados", no reinado de D. João V (SÉRGIO, 1975, p. 121). Sua formulação mais radical, antes da campanha anti-jesuíta do Marquês de Pombal, é, sem dúvida, o polêmico *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), conjunto de dezesseis cartas escritas por Luis Antônio Verney (1713-1792). Embora não fosse propriamente um inimigo da Companhia de Jesus, como ele próprio faz questão de asseverar, Verney fez críticas contundentes ao método escolástico de instrução, o que incluía, evidentemente, a educação retórica. Críticas estas que renderam muita polêmica no Portugal setecentista. Como afirma Eduardo Teixeira de Carvalho Filho, Verney representou uma "voz dissonante dentro da cultura letrada portuguesa do século XVIII". A despeito dessa resistência, as ideias de Verney foram bem recebidas por muitos portugueses. Como um "iluminista português estrangeirado" ele produziu uma obra que "influenciou a Reforma da Universidade de Coimbra e causou grande impacto na comunidade letrada portuguesa" (CARVALHO JUNIOR, 2005, p. 10). No *Verdadeiro Método de Estudar*, o ensino e a prática da retórica são tratados nas cartas V e VI (VERNEY, 1746, p. 124-214). Na primeira delas, como já no índice da obra adianta, depois de discorrer sobre a utilidade e necessidade da retórica, Verney denuncia os muitos problemas que ele verifica no ensino e na prática da retórica em Portugal. Censura o método de ensino orientado pelo *Ratio Studiorum*, aponta os vícios dos pregadores, os quais, segundo ele, justamente por conta do ensino que recebem, são "totalmente ignorantes em relação de Retorica". Segue sustentando que, para saber se saber de retórica, é absolutamente necessário abandonar-se o "antigo estilo". Na sétima carta então, Verney apresenta o que para ele é a "verdadeira Retorica", para,

finalmente, discorrer sobre os métodos que devem ser empregados na prática e no ensino da retórica. Com a publicação e aceitação do *Verdadeiro Método de Estudar*, de Verney e as reformas da instrução pública, levadas a cabo pelo governo do Marquês de Pombal, portanto, há uma reformulação do ensino de retórica e, consequentemente, um redirecionamento do exercício retórico em Portugal.

A retórica ensinada, prescrita e praticada entre os séculos XVI e XVIII, seja antes, depois, dentro ou fora dos domínios tridentinos, também se diferencia das retóricas antiga e medieval, por estar intensamente comprometida com interesses teológico-políticos. Se, como afirma David Wellbery (WELBERY, 1998, p. 14), "a retórica começa como uma codificação do uso da oratória", tendo sobrevivido "como teoria da ação verbal, de vida extraordinariamente longa",

> Não menos importante, a institucionalização precoce da retórica no interior do currículo educacional assegurou que a habilidade performática de acordo com seus princípios em câmaras legislativas, em disputas jurídicas ou na oratória pública com o objetivo de exaltar e culpar (mais tarde incluindo sermões na igreja), servisse como indicador de autoridade e posição social.

A partir do século XVI, a retórica passará a ser usada para fins políticos, sendo assim empregada na composição de discursos que estão de acordo com a chamada razão de Estado das monarquias absolutistas do Antigo Regime e do Estado Monárquico. Fato para o qual nos chama a atenção Moreira, por meio das seguintes palavras:

> Conquanto Quintiliano, no primeiro livro das *Instituições Oratórias*, chame a atenção para a necessidade de não se desvincular a retórica da ética, é preciso ter em conta que a ética passará, a partir do século XVI, no que diz respeito às relações internacionais interestatais, a identificar-se com a razão de Estado, razão esta que legitimará os usos políticos dos discursos epidíticos de que se valerão os Estados monárquicos europeus para promover seus interesses dinásticos (2004, p. 145).

Como técnica de produção de discursos, jurídicos, deliberativos, elogiosos ou vituperantes, a retórica está, portanto, a serviço da razão de Estado, expressão que, nos séculos XVI, XVII e XVIII, designa o "imperativo em nome do qual, alegando o interesse público, o poder absoluto transgride o direito", a "entidade extrínseca e superior ao poder, o 'bem público' ou o 'bem comum', em nome de que o poder absoluto age" (HANSEN, 1999, p. 136), seja o poder compreendido como um artifício ou uma natureza, que surge "da força e

da astúcia, como querem maquiavélicos[236], de um pacto, como afirmam católicos, da vontade imediata de Deus, como pregam luteranos e anglicanos" (p. 135). De natureza retórico-poética, as letras ibéricas dos séculos XVI, XVII e XVIII eram praticadas, por conseguinte, como monumentalização persuasiva da lembrança dos homens ilustres, envolvidos na promoção da razão de Estado, por meio da fé, das armas, das letras, etc. Como se sabe, nessas letras, boa parte dos práticos letrados dedicou-se, a produzir discursos poéticos como "tentativa de negar a validade do aforismo *tempus omnia vincit"*, buscando, deste modo, "domar o tempo pela força do verbo poético" (MOREIRA, 2004, p. 147). Por outro lado, essas letras também, por meio dos chamados gêneros baixos, como é o caso da sátira (lembramos logo de Quevedo, Caviedes e Gregório de Matos), servem ao propósito de regular os excessos e os vícios na sociedade, bem como, incisivamente, expor os indecorosos, dramatizando, como diz Hansen, "as opiniões ou as interpretações institucionais e informais sobre os assuntos do lugar tidas por verdadeiras e mais ou menos previstas na recepção" (HANSEN, 2003, p. 68-85). Como assevera Moreira (2004, p. 145),

> o engajamento dos letrados nos projetos dinásticos das modernas monarquias absolutas acabará por naturalizar o encômio e o vitupério como categorias políticas, sendo que as preceptivas retóricas e poéticas dos séculos XVI e XVII nada mais farão do que desenvolver e explicitar as implicações políticas dos discursos elogioso e vituperante já presentes em Aristóteles e em outros retores antigos.

Resta-nos dizer que entre os séculos XVI e XVIII, em toda a Europa, não são poucos os tratados escritos sobre a arte retórica, em latim, italiano, alemão, francês, inglês, espanhol, português e holandês (CONLEY, 1994; KENNEDY, 1980; SPIES, 1999, p. 37-50; BARILLI, 1985, p. 73-117). Tratados que discorrem sobre todas as matérias da retórica, ou unicamente sobre a retórica epidítica ou então sobre a elocução. Em boa parte desses tratados, Aristóteles, Quintiliano e Cícero e a *Rhetorica ad Herennium*, bem como Longino, Demétrio Falereo, Dionísio de Halicarnasso e Hermógenes, entre outros, são apresentados como *auctoritates* da arte e da educação retóricas. Sob o *Ratio Studiorum*, seus preceitos retóricos, lidos neo-escolasticamente, são comentados e repostos recomendados como norma para a boa elaboração artística dos diferentes gêneros, oratórios, prosaicos e também, poéticos, praticados nessas letras. Por conta dos objetivos dessa pesquisa, interessa-nos somente os

[236] Para a relação entre maquiavelismo e retórica, ver o artigo "Rhetoric and Politics in Italian Humanism", de Delio Cantimori, traduzido por Yates (CANTIMORI, 1937, p. 83-102).

tratados que, de algum modo, circularam na Península Ibérica e nas cidades italianas, ainda que não tenham sido todos eles escritos nesses lugares.

5.3 A POÉTICA, O ENGENHO E A ARTE ENTRE OS SÉCULOS XVI E XVIII

Nos *Lusíadas* de Camões, numa de suas passagens, por razões óbvias, mais conhecidas, aquela que corresponde, consideração no arranjo dispositivo de uma epopeia, à proposição de seu poema (I, 1-3) – em relação à qual, como sabemos (PIVA, 1971), Manuel Pires de Almeida escreveu um discurso apologético[237] –, lemos:

> As armas e os Barões assinalados
> Que da Ocidental praia Lusitana
> Por mares nunca de antes navegados
> Passaram ainda além da Taprobana,
> Em perigos e guerras esforçados
>
> Mais do que prometia a força humana,
> E entre gente remota edificaram
> Novo Reino, que tanto sublimaram;
> E também as memórias gloriosas
> Daqueles Reis que foram dilatando
> A Fé, o Império, e as terras viciosas
>
> De África e de Ásia andaram devastando,
> E aqueles que por obras valerosas
> Se vão da lei da Morte libertando,
> Cantando espalharei por toda parte,
> Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Antes de mencionar as musas, e, portanto, à inspiração, Camões alude ao "engenho" e à "arte". A mesma arte e o mesmo engenho ("génio", no seu dizer) recomendados, quase dois séculos mais tarde, por Francisco de Pina e Melo, em sua *Arte Poética* em versos, publicada em 1765, aos novos poetas a fim de alcancem aperfeiçoamento (PINA E MELO, 2005, p. 143). Portanto, para Camões, a produção de um poema grande, não somente no sentido de extensão[238], o poeta, que, consequentemente, é, para ele, alguém que precisa dominar uma

[237] Na verdade, como o assinalaram Amora (1955), Pires (1982), Muhana (2006), ele escreveu muito mais que isso sobre o épico camoniano.

[238] Grandeza deve aqui ser compreendida como, por exemplo, Santa Rita Durão, já no século XVIII, a compreende e enuncia na segunda estrofe de seu poema épico (aquela que, como se sabe, corresponde a sua

arte (*tekhné*, *ars*) que, com ele e com alguns outros, trata-se da arte de imitar, mas que, por outro lado, depende também do engenho, de uma capacidade natural que o habilita, por intermédio da arte, realizar uma produção (*poiesis*, *poesia*) excelente. O canto a que almeja Camões, é um canto somente possível se essa duas coisas convergirem em uma só pessoa, e de modo propício à realização que se tem em vista e, que, no caso dos versos de Camões, está sendo prometida. Esse conhecido exemplo servirá, pois, de ponto de partida para uma breve discussão sobre a noção de imitação válida para entre os séculos XVI e XVIII, haja vista que, não é possível tratar de costume no sentido de *consuetudo*, sem lidemos com ela.

De modo sucinto, assim como se propôs a fazer, Philippe Nunes define a poesia, parte de uma definição platônica para quem, conforme as próprias palavras de Nunes, "a Poesia he hum habito do entendimento que regeo ao Poeta, & lhe dá regras para compor versos com facilidade". Em outras palavras, "arte que ensina a falar com limitação, ordem, & ornato" (NUNES, 1615, p. 1). Cada uma a seu modo, ambas as definições apontam para o fato de que a composição de poemas se baseia no costume.

Os poetas aprendiam as normas da poesia ao terem contato com os poetas do passado. Eles eram exercitados de modo a reter e recuperar e usar a memória dos bons usos mediante os quais aprenderam a língua e os preceitos da arte poética:

> Deuete dunque sapere, che ogni parlare cosiste, como testimonia Quintiliano, in quattro cose, in ragione, in uetustà, ò uero antiquità, in autorità, e in consuetudine, ò uero uso; ma al presente non accade, ch'io, se non della prima di queste quattro fauelli, cioè della ragione; e perche la ragione delle lingue uien loro massimamente dall'analogia, e tal uolta dall'etimologia, bisogna, ch'io, che cosa è propriamente etimologia, e che analogia ui [di-]dichiari: e questo non mi par di poter fare nè conueneuolmente, nè à bastanza, s'io non piglio un principio uniuersale, e dico: Che tutte le cose, che sono sotto il Cielo, ò naturali, ò artifiziali, ch'elle sieno, sono composte di tutte e quattro queste cagioni, materiale, formale, efficiente, e finale, perche l'esemplare, e l'instrumentale, le quali poneua Platone, si comprendono sotto l'efficiente (VARCHI, 1570, p. 123)[239].

invocação), conforme se lê em seus últimos versos: "Faze que em ti comece, e em ti conclua/Esta grande Obra, que por fim foi tua" (DURÃO, 1781, p. 9).

[239] Dovete dunque sapere, che ogni parlare consiste, come testemonia Quintiliano, in quatro cose, in ragione, in vetustà, ovvero antiquità, in autorità, e in consuetudine, ovvero uso; ma al presente non accade, che io se non della prima di queste quatro favelli, cioè della ragione. E perchè la ragione dele lingue vien loro massimamente dall'analogia, e talvolta dall'etimologia, bisogna, che io che cosa è propriamente etimologia, e che analogia vi dichiari: e que questo non mi par di poter fare nè convenevolmente, nè a bastanza, se io non piglio un principio universale, e dico: Che tutte le cose, che sono sotto il Cielo, o naturali, o artifiziali che elle sieno, sono composte di tutte e quattro queste cagioni, materiale, formale, efficiente, e finale, perchè l'esemplare, e l'instrumentale, le quali poneva Platone, si comprendono sotto l'efficiente (VARCHI, 1730, p. 194).

Podemos dizer que, o engenho, o grande engenho, aprimorado pelo conhecimento da arte, pelo contato com as autoridades e a prática costumeira da poesia é o que leva à composição de um poema excelente.

Torquato Tasso abre o primeiro dos seus três *Discursi dell'arte poética* com as seguintes advertências, dirigidas àqueles que pretenderem escrever um poema heroico:

> A tre cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone: a sceglier materia tale che sia atta a ricever in sé quella più eccellente forma che l'artificio del poeta cercarà d'introdurvi; a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisiti ornamenti ch'alla natura di lei siano convenevoli. Sovra questi tre capi dunque, così distintamente come io gli ho proposti, sarà diviso tutto questo discorso: perochè, cominciando dal giudicio ch'egli deve mostrare nell'elezione della materia, passarò all'arte che se gli richiede servare prima nel disporla e nel formarla, e poi nel vestirla e nell'adornarla (TASSO, 1964, p. 3).

O poeta é, para Tasso, um artífice que deve, obrigatoriamente, ter perícia ao selecionar a matéria apta a receber o tratamento poético, mas não unicamente, pois necessita também e, principalmente, ter técnica suficiente para viabilizar esse tratamento; "a darle questa tal forma; e a vestirla ultimamente con que' più esquisiti ornamenti ch'alla natura di lei siano convenevoli". As três coisas que deve ter em conta "ciascuno che di scriver poema eroico si prepone", ou seja, a escolha acertada da matéria, o tratamento da mesma e, por fim, a variação elocutiva do poema, que ornamenta estilisticamente o discurso poético, com linguagem adequada, são operações possíveis somente pelo agenciamento da memória. O poeta domina a arte retórica, que permite a elaboração do poema heroico como discurso construído em três etapas bem definidas: invenção, disposição e elocução. A eleição, ou invenção, deve ser operada com "*giudicio"*. Apesar de não empregar a palavra memória nessa passagem dos *Discursi*, ao tratar a elaboração poética como uma elaboração retórica (*tratactio*), Tasso está, consequentemente, aludindo a técnicas mnemônicas que possibilitam a realização das operações descritas. *"Elezione"* deve ser entendida aqui como uma operação de busca. Mas não somente isso; é também e, simultaneamente, uma operação de escolha (*sceglier*). Operação que tem como agenciador a memória artificial (mnemotécnica), o instrumento que permite tanto encontrar quanto comparar e escolher entre as muitas opções. Tenhamos em conta o modo como um poeta é treinado na arte da memória. Treinamento que recebeu ao longo de sua formação letrada, que lhe conferiu a erudição e o domínio técnico, bem como amestrou a sua memória para que se valesse, quando necessário, dos repertórios acumulados. Há muitos assuntos disponíveis ao poeta, recuperáveis pelo agenciamento da memória do

poeta; um imenso repertório de matérias passiveis de ser poetizadas. Entretanto, o poeta deve ser sábio na escolha da matéria adequada ao poema que pretende compor, pois há matérias próprias para cada gênero e subgênero poético, há um decoro que deve ser observado para se alcançar a excelência poética. A ideia de eleição, portanto, pressupõe uma operação de busca seletiva. Sem o intermédio da memória tal operação é evidentemente impraticável. O *giudicio* é precisamente necessário por ser um meio de efetivar essa separação. Por meio dele, consegue-se identificar a matéria adequada e o tratamento pelo qual esta deve passar até tornar-se um poema heroico. Como assevera Maria do Socorro Fernandes de Carvalho,

> O juízo engloba a arte e até o gênio, caráter do artífice. Presente nas coisas e nas palavras, o juízo atua em todas as partes do discurso, da invenção à elocução, compondo e por vezes reformando a própria natureza. Todavia, sua ação não é restritiva, é amplificadora (CARVALHO, 2007, 156).

Tendo encontrado a matéria que, nesse caso, ainda está *nuda*, ou seja, desprovida de qualquer artifício, o trabalho do poeta segue com as operações de disposição e elocução do poema, mas desde a escolha ele já deve ter em mente o tratamento que deverá dar a ela, em um processo artístico bastante dinâmico e complexo. A matéria é comparada, portanto, ao corpo nu que deve ser devidamente vestido e ornado. Diante da "*materia nuda*" o poeta precisa ter o *giudicio* necessário para vesti-la com perícia. Novamente a memória se faz necessária, tendo em vista que a formatação e ornamentação da matéria são também feitas a partir de um repertório acessado por meio de *mnemotécnica*. Novamente, por meio de uma enunciação metafórica Tasso expõe a produção poética como uma *tratactio*:

> La materia nuda (materia nuda è detta quella che non ha ancor ricevuta qualità alcuna dall'artificio dell'oratore e del poeta) cade sotto la considerazion del poeta in quella guisa che 'l ferro o 'l legno vien sotto la considerazion del fabro; perochè, sì come colui che fabrica le navi non solo è obligato a sapere qual debba esser la forma delle navi, ma deve anco conoscere qual maniera di legno è più atta a ricever in sé questa forma, così parimente conviene al poeta non solo aver arte nel formare la materia, ma giudicio ancora nel conoscerla; e sceglierla dee tale che sia per sua natura d'ogni perfezione capace (TASSO, 1964, p. 3).

A matéria poética é comparada ao ferro e à madeira (*legno*), e o poeta ao "*fabro*" que manipula tais elementos naturais, transformando-os em objetos artísticos, no caso do exemplo em um barco, compreendendo "arte" aqui em seu sentido mais amplo, como qualquer técnica. Como há um repertório de formas e estilos com que trabalham aqueles que manipulam o ferro

e a madeira, há repertórios dispositivos, de metros, divisões e dimensões, e elocutivos, de estilos, tropos (ornamentos) disponíveis ao poeta em sua alma treinada, sem falar do repertório de matérias acessado quando da busca e escolha da matéria, a invenção. Na alma do poeta estão gravadas, foram gravadas, técnicas e modelos de invenção, disposição e elocução, que quando da composição de um poema são recuperados pela memória treinada para essa tarefa. Tasso põe em relevo apenas a técnica ("cose deve aver riguardo ciascuno che di scriver poema eroico si prepone"), entretanto, há de se dizer que nesse processo conjugam-se arte e engenho. Há uma arquitetura do discurso. Em outra passagem, Tasso faz outras comparações, evidenciando outros aspectos do símile proposto entre o ofício do poeta e artes manuais:

> Così similmente la medesima forma del sigillo molto meglio fa sue operazioni nella cera che in altra materia più liquida o più densa; e più sarà in pregio una statua di marmo o di oro ch'una di legno o di pietra men nobile, benchè in ambedue parimente s'ammiri l'industria di Fidia o di Prassitele (TASSO, 1964, p. 4).

As analogias de Tasso são especialmente interessantes para compreendermos o modo de operação do poeta. O trabalho do poeta é comparado ao trabalho dos *fabri*, que manipulam o ferro e a madeira. Do mesmo modo, antes de se fundir o ferro para transformá-lo em um dado objeto, o *faber* escolhe o material adequado ao que pretende forjar, se um espada, um castiçal, uma colher, matérias adequadas devem ser escolhidas. No caso de um poema épico, escolhe-se uma ação ilustre, preferencialmente retirada da história:

> La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora, o si toglie dall'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudicio, che dall'istoria si prenda, perchè, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presupongo questo come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posteri con l'aiuto d'alcuna istoria (TASSO, 1964, p. 4).

Em um sentido, Tasso aproxima o poeta do orador[240], o que fica ainda mais patente no momento em que distingue o modo de operação do primeiro daquele que é próprio ao

[240] Para alguns a retórica é superior à poética e embora essa última possa ser concebida como uma arte que produz discursos retoricamente constituídos, o contrário nunca é verdade, pois o discurso ornado da poesia não é, para estes, adequado à eloquência. Piccolomini é um deles, como podemos comprovar na leitura do proêmio de sua *Copiosissima Parafrase*, a pouco referida. A retórica, segundo esse parecer, deve estar livre do fingimento próprio da poesia, o que não impende, como já temos dito, que a poesia possa manter estreitas relações com a

segundo. Tal distinção se faz necessária justamente por ambos se valerem de procedimentos retóricos no exercício de suas artes. Na *Art Poëtique*, de Peletier du Mans, por sua vez, nos deparamos com uma evidente demonstração do imbricamento entre retórica e poética já no século XVI. Du Mans não somente descreve as operações de composição da poesia como procedimentos retóricos, como emprega, para isso, terminologia própria da arte retórica. Como declara o título de um dos capítulos do livro primeiro da *Art Poetique*, nele discorre-se, o que de fato verifica-se com a sua leitura, sobre "la composicion du poeme an [en] general", ou seja, "de l'Inuancion, Disposicion e Elocucion" (DU MANS, 1555, p. 19), as três primeiras partes da retórica como as apresentam os tratados de retórica romanos, e os inúmeros produzidos entre os séculos XVI e XVIII. Na verdade, para os tratadistas do século XVI, a poesia é arte que se divide em três partes: invenção, disposição e elocução. Deste modo, procedimentos de produção discursiva próprios da retórica são também identificados como operações que dizem respeito à arte poética. A descrição que se faz dessas operações, porém, não se distingue em nada daquelas que são encontradas em tratados de retórica:

> Com a invenção buscamos a matéria, qual poderá ser verdadeira ou aparente, e que não contradiga ao entendimento, ainda que seja fingida. Com a disposição se ordena a forma, concertando e dispondo o estilo e a matéria que se tiver já buscada, no verso que melhor parecer e for mais conveniente. Com a elocução se alcança o fim de que forçadamente há de constar qualquer composto (NUNES *apud* CARVALHO, p. 152).

Segundo Tasso, "La materia nuda viene offerta quasi sempre all'oratore dal caso o dalla necessità, al poeta dall'elezione; e di qui avviene ch'alcune fiate quel che non è convenevole nel poeta è lodevole nell'oratore" (TASSO, 1964, p.). Nessa diferenciação, Tasso trabalha com oposição entre acaso/necessidade e eleição. Os dois primeiros estariam para o orador e a segunda para o poeta. Nisso, distingue o modo de invenção, uma vez que, no caso do orador, a invenção se daria quando da escolha dos argumentos adequados para defender a causa (a matéria pré-estabelecida), imposta pela necessidade ou pelo acaso. Jacques Peletier du Mans também se preocupa em diferenciar os ofícios do poeta e do orador, e também se centra na questão da matéria adequada a cada arte (1555, p. 15-18). Como lemos na sua *Art Poetique*,

---

retórica. Embora o tipo de linguagem e a ficção que lhe é própria não deva figurar no produto específico da *tekhné* retórica, a arte poética participa por assim dizer do domínio retórico, uma vez que nela se opera mediante a invenção, a disposição e a elocução do mesmo modo que, no que concerne ao gênero discursivo que constitui os diferentes gêneros poéticos, este deve ser identificado com o epidítico, aquele que, segundo a *Retórica* de Aristóteles, se ocupa do elogio e da censura.

> E par ce qu'iz sont suiviz e acompagnez, de toutes sortes de gans: le Poëte à ocasion de parler de toutes sortes d'argumens: cõme nous diron au long apres para deduccion de propos. Ensi voela l'une des principales diferances qu'il i à antre l'Orateur e le Poëte, que cetuici peùt s'ebatre an tous ganges d'argumans, cetuila ét astreint aus choses particulieres (DU MANS, 1555, p. 16-17).

Para Du Mans o poeta se distingue do orador, pois, contrariamente ao que se dá com este último, tem a possibilidade de tratar de qualquer tipo de matéria. Ao tratar acerca da matéria (*sugęt, sujet*) própria da poesia, du Mans argumenta que a cada espécie poética cabe um tipo de assunto específico. Se há gêneros variados "les Epigrammes, Epitres, Elegies, Comedies, Tragedies e euvre [oeuvre] Heroïque", há, do mesmo modo, diversas matérias, "les Guerres, l'Amour, la Pastoralite e l'Agriculture" (DU MANS, 1555, p. 15). Em suas inúmeras espécies, a poesia pertence ao gênero demonstrativo, sendo, portanto, louvor e/ou vitupério, mas é louvor/vitupério de que, de quem, a que, a quem? Sua matéria é específica, de acordo com o gênero poético. Se é epopeia, seu assunto é a guerra, e o seu louvor é destinado às virtudes heroicas; se é écloga, seu assunto é "pastoril", "rústico", "bucólico", se é sátira, visa aos vícios e desvios, o que é digno de riso. Se a pintura tem ornamentos próprios, e "le Peintre peùt libremant fantesier sus son ouvrage an ordonnance, na habiz, na qualitez de personnes: a paisages, arbres, fleurs e autres ambilicemans", a poesia também dispõe dos seus, e o poeta, tal qual o pintor em relação a sua arte, "an disposicion, discours, digressions, e tant de sortes d'ornamens" (DU MANS, 1555, p. 15). Se o pintor e o poeta têm a liberdade de tratar de qualquer assunto – não de qualquer modo, o orador está limitado pela necessidade. A especificidade quanto às matérias dos gêneros poéticos e o modo pelo qual o poeta opera ao lidar artisticamente com as diferentes matérias do poetar distinguem sua arte dos gêneros oratórios e, consequentemente, distinguem-no do orador.

Importa enfatizar, porém, que nem Tasso, nem Peletir du Mans, sustentam que o orador prescinda em absoluto da busca e da escolha, uma vez que existem pensamentos adequados e inadequados a cada argumentação e tratamentos próprios a cada matéria, os quais precisam ser encontrados e aplicados com perícia. Tasso simplesmente demonstra, como já o dissemos, que o orador, diferentemente do poeta, trata uma matéria ante a necessidade de defesa de uma dada causa, matéria esta que não é obtida por sua livre escolha, tendo em vista que o orador, seja no tribunal, seja na assembleia, elabora seu discurso retórico sobre uma causa preestabelecida por circunstâncias pretéritas (no caso do judiciário) ou futuras (no caso do deliberativo), que tornaram necessários o julgamento ou a deliberação.

Por esse motivo, Tasso afirma que o orador labora com matérias oferecidas, quase sempre, "dal caso o dalla necessità". Isso é evidente no que diz respeito aos gêneros judiciário e deliberativo. É necessário questionar, porém, a plena legitimidade desse preceito no que se refere às espécies oratórias do epidítico. O caso do sermão, por exemplo, parece em alguns casos escapar a essa regra. Estender universalmente tal determinação à parenética pode não ser pertinente, tendo em vista que a matéria de um sermão nem sempre se coloca ao pregador por meio da necessidade, tampouco pelo acaso, a não ser que ampliemos a ideia de necessidade a uma esfera mística ou que substituamos o acaso pela Providência, uma vez que um sermão sempre será útil para a edificação do corpo místico, como resultado da sábia ação da Graça. Poder-se-ia sustentar que, no preceito tassesco, a escolha da matéria seja destituída de necessidade. É preciso, porém, questionar a existência sub-reptícia de uma afirmação como essa no argumento de Tasso. Se concebêssemos a poesia como uma prática completamente destituída de razões políticas, talvez isso fosse possível. Todavia, como sabemos, nas letras de que Tasso é representante, a poesia tem uma destinação sim, sendo a seleção da matéria, por conseguinte, motivada por razões, de Estado, de conveniência. Portanto, a "necessidade" de que fala Tasso diz unicamente respeito ao fato de o orador, na maioria dos casos, não poder escolher a matéria de que trata.

Tasso segue, ao justificar a distinção que faz entre a invenção poética e a oratória, dando o seguinte exemplo:

> È ripreso il poeta che faccia nascer la commiserazione sovra persona che abbia volontariamente macchiate le mani nel sangue del padre; ma del medesimo avvenimento trarrebbe la commiserazione con somma sua lode l'oratore: in quello si biasma l'elezione, in questo si scusa la necessità e si loda l'ingegno (TASSO, 1964, p. 3-4).

Quanto a essa matéria em particular, segundo Tasso, censura-se sua eleição por parte do poeta, ao passo que o orador, impelido pela necessidade de tratar de semelhante causa, é desculpado, sendo louvado o seu engenho no tratamento da referida matéria. O poeta seria digno de censura por ser indecoroso fazer nascer a comiseração para com alguém que atente voluntariamente contra a vida do próprio pai. Em se tratando do orador – um advogado de defesa, por exemplo – a necessidade não somente o isenta de qualquer recriminação, até por que a matéria de que trata não é fruto de sua escolha. Por outro lado, pelo grau de dificuldade da matéria, que exige grande engenho para ser tratada, o orador se torna digno de elogio. A natureza da matéria não pode ser violentada, ainda que em nome da virtude. Como segue argumentando Tasso,

> perciochè, sì come non è alcun dubio che la virtù dell'arte non possa in un certo modo violentar la natura della materia, sì che paiano verisimili quelle cose che in se stesse non son tali, e compassionevoli quelle che per se stesse non recarebbono compassione, e mirabili quelle che non portarebbono meraviglia, così anco non v'è dubio che queste qualità molto più facilmente e in un grado più eccellente non s'introduchino in quelle materie che sono per se stesse disposte a riceverle (TASSO, 1964, p. 4).

É possível depreender da argumentação de Tasso, portanto, que poeta e orador operam de modo semelhante, ainda que com fins e em relação a matérias distintas. A própria existência de uma discussão sobre as diferenças entre o ofício do poeta e o do orador, nos *Discursi* de Tasso, bem como na *Art Poëtique* de Peletier de Mans, por si só, revela muito sobre o caráter retórico da poética desse período. A questão surge justamente da necessidade de diferenciar duas práticas letradas que se valem de uma mesma *tekhné*. Se a poesia estivesse completamente divorciada da retórica, sendo completamente autônoma em relação a essa outra arte, contando apenas com um conjunto de preceitos poéticos para a sua composição, tal discussão seria absolutamente sem razão. Sua legitimidade, porém, se assenta precisamente sobre o fato de que a poesia e a oratória partilham certos preceitos, são constituídas enquanto discursos regrados, a partir da mesma *tékhné*. Entretanto, poesia e oratória têm suas próprias naturezas, fins e utilidades, bem como preceitos próprios e se ocupam da matéria de modos específicos em conformidade com cada um de seus gêneros. Tanto o poeta, quanto o orador se valem da memória, do juízo e da arte. A memória é faculdade, porém, é também *techné*, é natural, mas também é artificiosa. Ambos contam com um vasto repertório impresso na alma, mediante a memória, que é acessado, com *giudicio*, também por intermédio da memória. O labor poético é, deste modo, labor retórico. Embora, entre os séculos XVI e XVIII, diferentemente daquilo que se deu nos séculos anteriores, no período que se convencionou chamar Idade Média, a arte poética tenha um lugar bem definido nas letras, sabemos que a poesia é pensada como um subgênero retórico, que pertence ao gênero demonstrativo (epidítico), que visa ao louvor e ao vitupério, como está definido no Livro I da *Retórica* de Aristóteles[241].

[241]Quando o discurso exige do ouvinte uma decisão sobre uma questão futura, ele recebe nome de deliberativo. Isso por que, como o próprio nome já diz, ele terá que, em sua pronunciação, deliberar sobre algo. Obviamente, só se pode deliberar sobre uma questão futura. Esse discurso é, portanto, dirigido a uma assembleia. Quando, porém, o ouvinte deve se pronunciar em relação a uma questão referente ao passado, ele estará avaliando um fato já ocorrido. Nesse sentido, ele está julgando uma causa. O discurso que exige tal posicionamento de seu ouvinte é o discurso judiciário, que, logicamente, é dirigido a um juiz. Já quando o ouvinte está na condição de um espectador ele terá necessariamente que emitir um juízo de valor. Aristóteles situa os três gêneros a partir dos tempos que lhes servem de objeto: "cada um destes gêneros tem por objeto uma parte do tempo que lhe é

Na primeira metade do século XVII, Manuel Pires de Almeida em um manuscrito provavelmente na década de 1630 que contém o seu "Discurso Sobre o Poema Heroico" (MUHANA, 2006, p. 15), lemos na folha 629, conforme a transcrição de Muhana, a seguinte definição:

> Poesia, segundo o modo de falar comum, quer dizer duas coisas. A arte, que a ensina, e a obra feita com a arte; a arte é a poesia, a obra poema, o poeta o artífice. Poesia é uma arte, que ensina a imitar com a língua; poema é a imitação feita com a linguagem; imitar é o mesmo que arremedar e contrafazer as obras da natureza e da arte. A forma da poesia é a imitação; o fim, ensinar deleitando; a matéria e o objeto, o verossímil, que tudo abraça; o fim eficiente, o furor natural e a musa; o material, o estudo (PIRES DE ALMEIDA, 2006, p. 1).

No entender de Pires de Almeida que, em seu *Discurso sobre o poema heroico*, praticou tão somente a tradução ou a paráfrase de Tasso e de outros tratadistas italianos e espanhóis, não é possível ser poeta sem o conhecimento da retórica.

> O estilo ou se faz grande por razão dos tropos e figuras, ou das palavras, ou dos conceitos. Deixa um vocábulo sua significação própria e passa a outra por sete tropos e modos metafóricos, os quais fazem o estilo grande e dão muito lustre à oração e a aformoseiam; são pois os Tropos, por doutrina do Filósofo, metáfora, sinédoque, metonímia, catacrese, metalepse, ironia, hipérbole; as figuras são infinitas. Veja-se Quintiliano nas suas *Instituições*, Aristóteles na sua *Retórica*, e Marco Túlio, que é o próprio lugar deles; e o senhor chantre34 o tem resumido eruditamente; e advirto que tenho por impossível ser poeta sem o conhecimento da retórica; e senão vejam-se os latinos, quão adornados estão delas, e de maneira que Quintiliano, que quase todos os exemplos dos tropos e figuras toma de Virgílio, e Horácio, e Ênio e outros.

Isso ele sustenta ao tratar do emprego da linguagem, o estilo, na composição de epopeias. Ao apresentar os três estilos, o elevado, ou *grandíloquo*, o mediano, ou *medíocre*, e, finalmente, o inferior, ou *ínfimo*, tomando Virgílio como exemplo. Como se pode observar, Pires de Almeida, após uma evidente referência ao tratamento da *lexis* que encontramos no terceiro livro da *Retórica* de Aristóteles, nomeia Quintiliano e Cícero, como autoridades

próprio: para o gênero deliberativo, é o futuro, pois nele delibera-se sobre o futuro para aconselhar ou desaconselhar; para o gênero judiciário, é o passado, visto que a acusação ou a defesa incide sempre sobre fatos pretéritos; para o gênero demonstrativo, o essencial é o presente, porque para louvar ou censurar apoiamo-nos sempre no estado presente das coisas" (*Retórica*, Livro I, 3, 1959, p. 32, cf. 2006, p. 32-35). Entretanto, no caso do gênero demonstrativo, ou epidítico, geralmente se recorre às lembranças ou se busca presumir o futuro.

retóricas ao lado de Aristóteles. Como evidência, destaca os poetas latinos, que, como observa, fornecem os exemplos que, nas suas *Instituições Oratórias*, Quintiliano usa ao discorrer sobre os tropos e figuras.

Ao tratar do decoro da linguagem na epopeia, Pires de Almeida demonstra a estreita relação entre retórica e poética, e sentencia a impossibilidade de se ser poeta sem conhecer a arte retórica. Antes, porém, ao tratar das partes quantitativas do poema heroico é possível dizer que Pires de Almeida necessariamente relacionava poética e retórica, uma vez que as partes quantitativas da epopeia dizem respeito à disposição retórica do poema heroico. Mas é na invenção do poema heroico que Pires de Almeida se detém principalmente.

Se admitirmos aquela já consagrada tripartição do conhecimento que englobaria os diversos domínios científicos e artísticos investigados por Aristóteles, a saber, a) ciências teóricas, a sabedoria prática e as artes, ou conhecimentos produtivos, a retórica deve ser compreendida como uma arte (*tekhné*) produtiva, portanto, como *poíesis*, um conjunto de conhecimentos que tem em vista à produção de algo diferente de si mesmo. Aristóteles estabelece uma distinção entre prática e produção. No entender de Berti, tal distinção "é dada por Aristóteles quase sempre por evidente, e consiste no fato de que a ação não produz nenhum objeto diferente dela mesma". Em outras palavras, a ação "termina em si mesma", ao passo que a produção "dá lugar a um objeto diferente de si, que é o produto" (BERTI, 2002, p. 157).

Para Aristóteles a sabedoria prática não é nem ciência nem arte, "nem ciência, porque aquilo que se pode fazer é capaz de ser diferentemente, nem arte, porque o agir e o produzir são duas espécies diferentes de coisa" (*Ética a Nicomaco*, VI, 5, 1140b). A retórica não pode ser considerada uma ciência de natureza teórica (*epistēmē*), como o são a Geometria e a Aritmética, tampouco uma prática (*praxis*), como a Ética e a Política, muito embora, como observa Berti (2002, p. 157), na produção haja um hábito, "uma disposição, uma capacidade" que é acompanhada do *logos*. Segundo Berti, esse hábito corresponde à *phronēsis*. Portanto, se a retórica é um tipo de conhecimento produtivo (*poiēsis*), ela partilha com a poética tal natureza. Como bem lembra Barnes, acerca da *Poética* de Aristóteles, esta "é uma contribuição à ciência produtiva", ou seja, ela tem como objetivo principal não uma avaliação de obras poéticas, mas explicitar como é possível produzir um poema. Embora em alguns momentos valorações efetivamente sejam feitas ao longo da *Poética*. Por outro lado, como *tekhnē*, a retórica não tem um objeto próprio. Como é possível ler na *Copiosissima Parafrase di M. Alessandro Piccolomini nel Primo Libro de La Retorica d'Aristotele* (1565) as ciências particulares não podem tratar senão de suas matérias específicas, ao passo que a Retórica,

assim como a Dialética, "non è limitata in modo a una materia" (PICCOLOMINI, 1565, p. 14). Essas são duas importantes características da arte retórica que a aproxima da poética. Tal qual a retórica, a poética não é *práxis*, a não ser que a compreendamos como uma prática simbólica que, em si, é ato produtivo.

O conceito de imitação (*mimesis, imitativo, aemulatio*), e, portanto, as noções de engenho (*gênio*, não naquele sentido romântico e idealista), de arte como produção tecnicamente regrada e de tudo que ela pressupõe (*poiesis*, *ars*, *artífice*, *artífice*, *auctor* e de *obra*) que vigorou, entre séculos XVI, XVII, em lugares italianos, franceses, espanhóis, e, também, portugueses, como demonstram os escritos de um Philippe Nunes e Pires de Almeida, assim como a poesia de Camões, não é distinto daquele que vigorou no século no século XVIII, ainda que possamos falar de certas modulações as quais não cabe discutir por ora[242].

No início do século XVIII, em um texto que, de certo modo, pertence ao século XVII que tem sido impropriamente chamado de barroco, como o atestaram os estudos de Hansen, Francisco Leitão Ferreira se ocupa da noção de imitação. Segundo Ferreira, na primeira parte de sua *Nova Arte de Conceitos* (1718), mais exatamente no segundo tópico de sua lição oitava,

> A imitaçaõ pois, que usa das sentenças, frazes, metáforas, palavras, & conceytos jà ditos, & inventados de outrem, mudando, alterando, formando, additando, & melhorando por meyo da emulação, com igualdade, ou excellencia, as locuções, as figuras, os vocabulos, & pensamentos imitados, & competidos, nunca foy reprovada ou condenada dos críticos mais severos; antes se acha praticada a cada passo por antigos & modernos escritores, & defendida do labeo de furto, com o titulo de nobre imitaçaõ como usufruto da prosa, & poesia (FERREIRA, 1718, p. 183-184)[243].

Quanto ao engenho, ao tratar da "causa eficiente da metáfora", momento em que se dedica a uma definição dessa noção, afirma Ferreira (1718, p. 125-126):

> O engenho humano, que he huma natural virtude, prodigiosa presteza, & veemente força, com que o entendimento recolhe, une, separa,

[242] Modulações estas que poderíamos, se fosse o caso, apontar como nuanças identificáveis ao longo desses três séculos, as quais de certa forma aludimos aqui e ali.

[243] Para não deixar espaço a mal-entendidos, como ele próprio declara, Ferreira dedica um tópico inteiro à distinção entre a imitação que ele, assim como os antigos e outros modernos, entende ser legítimo ao poeta realizar (FERREIRA, 1718, p. 169-170).

> penetra, acha, & sutiliza as semelhanças, harmonias, noções, razões, & relações das cousas, compreendendo em si outras duas virtudes, ou talentos naturaes, que são *perspicacia*, & destreza.

Verney não deixa de tratar daquilo que torna a poesia viável no *Verdadeiro Método de Estudar*, e, quando discorre sobre a legitimidade, utilidade e natureza da poesia, nos diz, valendo-se de uma terminologia praticamente idêntica a de Tasso:

> Duas são as partes que compõem o poeta: *engenho* e *juízo*. Engenho para saber inventar e unir ideias semelhantes e agradáveis; juízo, para as saber aplicar onde deve. E nestas duas partes pecam não só os modernos e medíocres poetas, mas pecaram ainda antigos e grandes homens, nos quais nem tudo é igual, como mostram aqueles que criticaram com juízo os antigos (VERNEY, 1991, p. 127)[244].

Nesses poucos, porém decisivos, autores portugueses dos Setecentos, encontramos uma clara reafirmação da noção de imitação que figura nos autores dos séculos XVI e XVII, os quais, como aqueles, tão somente repõem de modo contingente as doutrinas que depreenderam dos antigos gregos e romanos mediante a leitura dos seus tratados e de suas inúmeras traduções que passaram a circular em grande escala a partir do final do século XV por conta da difusão da imprensa. Como temos visto, para Cândido Lusitano, a epopeia é basicamente, como todos os demais gêneros de poesia o são, imitação[245].

No mesmo *Verdadeiro Método de Estudar*, ao apontar vários problemas que, segundo ele, podem ser encontrados na composição de *Os Lusíadas*, Verney também trata da noção de engenho. Conforme seu parecer elas se devem, sobretudo, à falta de instrução letrada de Camões. O limitado acesso a educação, ao conhecimento, característico de seu tempo. Conquanto dotado de um engenho admirável, que lhe permitiu compor obras que maravilham,

---

[244] Verney ainda acrescenta, aludindo sub-repticiamente – como não seria tão difícil demonstrar, embora não o pretendamos fazer aqui – a Aristóteles, Horácio e Longino, que: "O engenho consiste em saber unir ideias semelhantes, com prontidão e graça, para formar pintura que agradem e elevem a imaginação; de sorte que não basta que sejam semelhantes; é necessário que divirtam e arrebatem" (VERNEY, 1991, p. 127). Pelo contrário, como segue dizendo Verney, "o juízo é aquela faculdade de alma que pesa exatamente todas as ideias, separa umas das outras, não se deixa enganar da semelhança, e atribui a cada uma o que é seu". Isso, como complementa o autor, "pede uma exacta meditação e prudência fundada; aquilo só pede uma memória cheia de muitas e diferentes ideias".

[245] Teixeira (1999, p. 209-251), dedica toda uma secção de seu *Mecenato Pombalino* a um estudo da poética de Cândido Lusitano, em que põe em relevo, entre outras coisas, as noções de engenho e costume nela presentes. Além disso, lembremos, que uma das secções das "Advertências Preliminares das Regras da Poesia", que antecedem a *Henriqueida* de D. Francisco Xavier de Menezes, é dedicada a uma exposição sobre a imitação.

mesmo sendo defeituosas, para Verney, Camões está longe de ser o poeta tão elevado tal qual se costumava dizer em Portugal. Segundo Verney,

> Havemos de confessar que Camões teve muito engenho, imaginação fecunda e grande, e que, se tivesse estudado ou tratado com quem ensinasse bem as coisas que devia, poderia desempenhar o argumento da epopeia. Com efeito, o que fez de bom tomou dos nossos, pois nas suas obras reconheço eu que entendia o italiano e que se aproveitou bem do Petrarca, Boccaccio e outros. Teve finalmente muitas qualidades de poeta; e, para aquele tempo, em que não havia os conhecimentos que hoje há, é maravilha que escrevesse tão bem. Mas querê-lo comparar a Homero, como fazem muitos; ou querê-lo colocar sobre os das outras nações todas, com a razão de que o seu poema o traduziu um francês na sua língua e o Paggi na nossa italiana, isso não deixa de ser temeridade fundada em uma prova fora de caso (VERNEY, 1991, p. 166).

Por um lado, vemos nessas considerações de Verney sobre a poesia de Camões, um acento sobre a arte, o domínio dos preceitos, a confiança no conhecimento das doutrinas, por outro, a crença de que o engenho, assim como uma "imaginação fecunda e grande", pode, apesar da falta de instrução, capacitar alguém a compor poemas de algum valor. Entretanto, esse engenho, quando desprovido da arte que o regule e oriente na produção poética, não é suficiente para a composição de uma poesia deveras grandiosa.

5.4 O COSTUME E A ARTE POÉTICA

Na terminologia da arte poética, costume é basicamente a caracterização dos personagens. Dizendo de outro modo o costume é a feição própria a cada caractere, a forma conveniente com que os personagens devem ser imitados para que sejam verossímeis. Assim, o costume está diretamente ligado, como absolutamente tudo mais na poética antiga, à noção de decoro. Este é o costume de que trata Aristóteles na *Poética* (FREIRE, 1759, p. 73). Tratando do costume num outro sentido diz Freire:

> Aclaremos a doutrina de Aristóteles com este argumento: As artes que são imitadoras seguem no obrar o costume da natureza; o costume da natureza é de obrar a algum fim; logo as artes que imitam devem obrar a algum fim. A poética é arte que imita; logo a poética deve obrar a algum fim. Obrar a

> algum fim quer dizer imitar poeticamente uma só ação; logo a poética deve imitar poeticamente uma só ação (FREIRE, 1759, p. 57).

A poesia imita o que costumeiramente ocorre na natureza. Como diria Pires de Almeida, contrafaz a natureza. Mas como ocorre com a noção de tradição, a noção de costume tem usos vários e, portanto, diferentes significados. Na *Arte Poética* de Francisco José Freire, encontramos uma passagem em que o vocábulo *costume* é empregado em dois sentidos diversos, no sentido propriamente poético, referindo-se ao que o próprio Candido Lusitano designa como "costume poético" (FREIRE, 1759, p. 76) e num sentido que corresponde àquele que temos em vista, o costume de praticar-se alguma coisa: "Em quanto aos costumes não falta, que censurar nesta Obra, e assenta logo o primeiro reparo na pessoa de Linco, aio de Silvio. Muito mal satisfez este ao seu ofício; porque obriga a Silvio a que se retire de praticar o nobre, e honesto costume da caça, para se entregar aos apetites do amor" (FREIRE, 1759, p. 157). Sabemos que a caça é uma arte no século XVIII e antes dele, arte dotada de preceitos como todas as outras, existindo, inclusive, preceptivas de arte da caça. Como arte que se pratica, a caça é um costume, uma prática costumeira. Sem dúvidas, portanto, a noção de costume está associado à noção de prática, como diz Hansen e também à noção de arte, técnica, como também o assinalou, sem falar da noção de hábito, como encontramos em Bluteau.

Podemos dizer que, embora não deva ser confundida com a *consuetudo*, assim como a gramática, compreendida como um manual, ou mesmo como uma convenção, uma linguagem padrão, não pode ser confundida com fala, é plausível admitir que a preceptiva poética e também a retórica interagiram com esta, especialmente no que diz respeito aos processos de instrução letrada correntes entre os séculos XVI e XVIII. Portanto, em proporções que, evidentemente, não podemos estabelecer com exatidão, as doutrinas formalizadas por meio do discurso preceptivo e o contato "direto" com os poetas gregos, romanos, italianos, franceses, espanhóis, do passado e do presente participam do aperfeiçoamento letrado dos poetas novos. O que não descarta de per si a possibilidade de haver existido aqueles que jamais tiveram contato direto com uma dada preceptiva, sem contar a transmissão oral sempre presente, como já o dissemos nas sociedades letradas do Antigo Regime e do Estado Monárquico português.

É preciso, entretanto, pensar acerca de uma outra questão, diretamente relacionada a todas aquelas que apontamos na exposição do presente capítulo, os processos de transmissão material dos discursos escritos que envolvem diferentes práticas de composição, suportes textuais, distintos modos de produção e apropriação de textos, em que a manuscriptura, a

impressão, a oralidade e modalidades de leitura bastante específicas, o que implica o agenciamento mnemônico e arbítrios vários. É exatamente isso que buscamos fazer no nosso derradeiro capítulo.

É perfeitamente possível o rastreio de uma transmissão doutrinal relativa à poesia épica entre os séculos XVI e XVIII, pelo que se constata que muito do conjunto de doutrinas que circulam no setecentos português sobre essa espécie poética está em consonância com as poéticas antigas e com a sua recepção e suas distintas apropriações a partir do século XVI. É substancialmente sob a égide das releituras modernas das poéticas antigas que a épica é doutrinariamente definida no século XVIII, o que não significa dizer, como também tivemos a oportunidade de por em evidência, que não tenham ocorrido afastamentos em relação ao textos antigos. As novas leituras, dada a sua contingência, agregam elementos que lhes são peculiares face às definições antigas da epopeia. Exercício indispensável, haja vista precisarem abarcar a produção de poemas heroicos mais recentes. Além do que, os tratadistas modernos precisam lidar com novas espécies poéticas que, embora guardem aspectos da épica, estabelecidos a partir dos modelos antigos, se distanciam dos mesmos configurando-se muita da vez como gêneros mistos. É preciso lembrar ainda que os gregos e os romanos foram lidos enquanto antigos, o que significa dizer que foram tratados como antepassados de italianos, franceses, espanhóis e portugueses. Suas doutrinas foram, por isso, lidas conforme as demandas daqueles que recebem a herança que tomavam como sua.

Quando nos damos conta de que os poemas épicos produzidos entre os séculos XVI e XVIII atualizam preceitos que encontramos expostos nas preceptivas poéticas dos antigos e dos modernos, podemos ser erroneamente induzidos a pensar que os poetas estavam sempre comprometidos com a observância de tais normas por se submeterem ao que os tratadistas apontavam como sendo as adequadas especificações de composição do gênero. Efetivamente, os tratadistas especificavam quais, de acordo com as opiniões de antigos e modernos e tendo-se como parâmetro os modelos épicos, seriam as diretrizes para a composição de um poema que se quer excelente. Do mesmo modo, é preciso admitir que é bastante verossímil, e em alguns casos passível de ser comprovado por meio de textos da época, que pelo menos alguns poetas estavam atentos às doutrinas transmitidas pela tratadística. Um exemplo com o qual temos lidado é o de Xavier de Menezes, que nas advertências prévias a seu poema épico, faz menção de muitos preceptistas antigos e modernos, indiciando desse modo sua preocupação em ajustar seu poema. Não obstante, nessas mesmas advertências, o quarto Conde da Ericeira, declara a primazia do conhecimento dos modelos em relação ao conhecimento das doutrinas. Portanto, são os poemas épicos anteriormente compostos que indicam o que é ou não

apropriado. Em outras palavras, são os poemas já realizados que estabelecem o decoro a ser seguido na composição de novos poemas. A correta apropriação dos modelos é mais do que suficiente para que um poeta engenhoso aprenda a compor um poema que lhes seja análogo.

Mas não apenas as doutrinas sobre o gênero épico foram transmitidas, também se passou à frente o cultivo costumeiro da poesia pelo qual as técnicas de composição poética eram repassadas pelos antigos – em muitos casos não tão antigos assim, mas não menos autorizados – e recebidas pelos modernos por costume, consuetudinariamente. Sendo assim, para compreender a poesia épica no que tange a sua. É decididamente verossímil sustentar que os novos poemas heroicos não foram compostos, entre os séculos XVI e XVIII, a partir da leitura de tratados e da aplicação das normas neles contidas, mas sim pelo domínio técnico que os poetas adquiriam ao longo de sua educação letrada, do contato que tinham com os poetas do passado. Tomados como modelo, estes últimos de certo modo transmitiam aos poetas do presente as técnicas de composição de poemas épicos. Na verdade, o que efetivamente se dá é uma apropriação dinâmica, e seletiva, que o presente faz do passado.

Assim, quando os poetas lusos que escreveram poemas épicos em fins do século XVIII, entre eles, Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio de Gonzaga e José de Santa Rita Durão, seguiram as pisadas, ao menos pretenderam seguir, de poetas do passado como Homero, Virgílio, Lucano, Ênio, especialmente do mantuano, bem como de Dante, Petrarca, Camões, Ercilla, etc. Esses poetas setecentistas, ainda que tivessem em seu horizonte orientações doutrinárias, especialmente as orientações políticas a que estavam sujeitos e/ou a que aderiram, que circulavam na corte portuguesa do período em tratados os mais diversos, deram continuidade a práticas de composição passíveis de ser identificadas no labor poético desses autores, pelo menos é assim que eram então tratados, que tomavam como seus antepassados, o que não significou, até por que reconheciam na emulação um tipo de imitação que não demandava a cópia servil do modelo, copiar de modo subserviente os poetas épicos de outros tempos. Ainda assim, o caráter mimético de suas composições é evidente, como muitos já o puseram em relevo em suas respectivas fortunas críticas, o que, em momento oportuno, ainda no presente capítulo, explicitaremos. Compunham por hábito. Hábito que adquiriram ao longo de sua trajetória de letramento. Hábito intrinsecamente relacionado ao contato que mantiveram e permanecem tendo com poetas gregos, romanos, italianos, espanhóis, franceses, ingleses e, obviamente, portugueses.

Portanto, a preceptiva não determina completamente a produção artística, o que não significa dizer, como parece claro, que esta seja completamente irrelevante quando se tem em vista a produção poética. Se não é correto reduzir a produção poética a à mera aplicação de

preceitos hauridos de tratados de arte poética e de arte retórica, tampouco é preciso relegar as preceptivas poéticas a um tipo de discurso ligado exclusivamente à recepção de obras poéticas, quando muito a discursos que, conquanto reivindicassem autoridade normativa, eram simplesmente ignorados no arbítrio do poeta. Ambas as hipóteses são extremas e forçadas. Sendo assim, é preciso equilibrar tradição doutrinal e costume, sem deixar de ressaltar que este último fundamenta indubitavelmente a produção. Poesia é prática costumeira. Prática regrada, na medida em que o costume repõe o preceito:

> As definições de tratados retóricos de artes poéticas e o funcionamento objetivo do trinômio *autor-obra-público* regulam a poesia antiga como imitação de *autoridades* ou *auctores*, os discursos do costume (*consuetudo*), que realizam a excelência dos gêneros em que os poetas se exercitam: Sófocles, Eurípides, Sêneca para a tragédia; Horácio, Juvenal e Marcial para a sátira; Aristófanes, Plauto e Terêncio para a comédia; Calímaco, Ovídio e Petrarca para a lírica; Homero, Virgílio, Lucano, Dante, Ariosto, Camões e Tasso para a épica etc (HANSEN, 2008, p. 19-20).

Que as preceptivas não eram necessariamente e absolutamente seguidas é fato. Para que isso fique claro, é preciso pensar como o discurso preceptivo se relaciona com as tradições doutrinárias, a educação letrada e a *consuetudo*[246]. Em outras palavras, é preciso perguntar sobre como a preceptiva constitui e é constituída pela *tradição* e, em seguida, avaliar o papel que, porventura, a preceptiva ocupa na educação letrada e, finalmente, as possíveis interações entre preceituação e produção poética, entre doutrina e prática, o que nos leva necessariamente à interação entre norma e uso na composição de discursos poéticos. Como destaca Hansen (2013, p. 36),

> Quanto ao engenho exercitado, é o que imita escolarmente as autoridades. O exercício da imitação delas também é chamado de *meditatio*, meditação. Quintiliano propõe que os oradores leiam e conheçam de cor a *enarratio auctorum* ou os *elencha auctorum*, os elencos dos autores que são

[246] Segundo Hansen (2013, p. 15), "Para falar das técnicas retóricas, é preciso pensar na longa duração da 'instituição retórica', que os romanos chamaram de *consuetudo*, 'costume', e lembrar as multiplicidades incontáveis dos tempos das muitíssimas famílias artísticas e suas amizades e inimizades que coexistem em cada um dos muitos presentes possíveis de inventar na instituição. Dos muitos tempos gregos, egípcios e asiáticos que existiram no presente de Platão e de Aristóteles até os muitos tempos do presente da revolução romântica, que subjetivou todas as práticas do discurso no final do século XVIII, tempos que duram até agora na crença singelamente silvestre de que é possível falar sem artifício, as técnicas retóricas de produção do enunciado pressupuseram fundamentos metafísicos, Ser, Ideia platônica, Motor imóvel aristotélico, Deus cristão etc., e o 'costume' de regrar o discurso e outras artes não discursivas com preceitos da *mímesis*, definida por gregos como a produção humana que emula a produção da *physis* e como as diversas espécies latinas de imitação e emulação verossímeis de discursos tidos por verdadeiros".

> consagrados como autoridades pelo costume, fazendo exercícios de imitação deles. No caso, há relação necessária entre o jogo – feito como diatribe, *scholé, ludus, otium, schola* – e a ocupação séria – *ascholia, negotium*: de modo geral, no exercício retórico está presente a ideia pedagógica de que o *otium* prepara para o *negotium*.

Convém reconhecer, como também demonstrar, desde já, que o caráter consuetudinário da poesia desse período vem sendo enfatizado de diferentes maneiras e com mais ou menos ênfase por estudiosos da poesia luso-brasileira dos séculos XVI, XVII e XVIII. Na obra de Hansen, por exemplo, esse passou a ser um tópico de grande destaque. Essa não é, pois, uma questão nova. Não obstante, pretendemos contribuir em alguma medida para sua compreensão. O primeiro passo nesse sentido é o de conceder o devido crédito àqueles que nos precederam na abordagem do referido problema. Pelo que recorremos a alguns exemplos de declarações nesse sentido, as quais, ainda não estando sempre relacionadas diretamente à épica, seja por se referirem à poesia em geral, seja por focarem em outras espécies que não a epopeia, cremos serem pertinentes para demonstrar nosso ponto.

Poetas emulam poetas, ainda que seja plausível supor e, em alguns casos, possível demonstrar que haja uma efetiva relação entre preceptiva e produção. Ainda que tenhamos em vista a preceptiva, poetas imitam poetas. Não podemos negar que, principalmente a partir da segunda metade do século XVI, quando começaram a circular as primeiras artes poéticas, e depois de alguns anos de familiaridade com a *Poética*, podemos efetivamente falar em uma poesia que é em alguma medida, ainda que indiretamente, regrada a partir de doutrinas preceptivas que, muitos provavelmente, passaram a servir como instrumento de educação letrada.

Assim sendo, sonetos, éclogas, odes, oitavas, romances, madrigais, epitáfios, panegíricos, epístolas poéticas, comédias, tragédias e, também, a épica, além de outros espécies poéticas então praticadas não são idênticos, como adverte Pécora (2001, p. 12), "à aplicação de um conjunto de prescrições encontradas em determinada preceptiva do período". Como segue dizendo: "paráfrases de manuais de retórica não dão conta dos sentidos específicos". Na verdade, contrariamente a isso, e ainda segundo Pécora, conquanto sejam produtos de uma convenção, os diferentes gêneros tendem historicamente a desenvolver "formas mistas", decorrentes dos "ajustes de aplicação" dos meios discursivos historicamente disponíveis "às diferentes circunstâncias de pessoa, tempo, modo e lugar relevantes em cada caso" (PÉCORA, 2001, p. 12).

Nesse regime de produção, um poema é, por conseguinte, produzido como discurso de convenção específica ao gênero a que ele se vincula; como "operação particular de recursos

de gênero historicamente disponíveis" (PÉCORA, 2001, p. 13) e, deste modo, reproduz, "na situação particular de sua ocorrência, uma jurisprudência dos signos partilhada coletivamente como memória social de bons usos" (HANSEN, 2006b, p. 33)[247], sendo, em última instância, um efeito de procedimentos de emulação em grande medida subsidiários da memória treinada do poeta que o compõe. Por outro lado, como bem lembra Valle "por mais que reponha o conhecido",

> um poema não deveria ser reduzido a uma mecânica de *topoi*, conjunção de significantes que se podem elencar mecanicamente para o cumprimento de certo *genus*. Nessas práticas havia implícita uma complexa codificação da "natureza das coisas", estreitamente unida ao "código linguístico". O que nos restou gratuitamente daquele tempo foi decerto o "código linguístico" sobre uma folha que leva impressa um poema velho. Mas o equívoco, o simplismo, o espírito de sistema (que é tudo o mesmo) tende a fazer crer que, no intrínseco do "código linguístico" – esse engano "universal" do idealismo formalista –, podem-se encontrar verdades em-si: seja "o amor em-si", seja "o texto em-si", seja "a realidade em-si" (VALLE, 2005, p. 85).

Os poetas do século XVIII estavam cônscios de que compor um poema épico representava um alinhamento em relação a uma história; à história daqueles que se atreveram a fazê-lo, como inferimos, por exemplo, com base no testemunho de Francisco Xavier de Menezes:

> Resolvi-me, naõ sey se com demasiada ousadia, a exporme ao perigo, em que naufragaraõ por mais de vinte e sete séculos mais de quatrocentos Poetas de todas as naçoens, que escreveraõ Poemas Heroicos; e naõ sey, se concordaraõ todos em que dous de cada cento ficaraõ izentos da critica justa (MENEZES, 1741, p. d1-d2).

Aquele lugar comum relativo ao alto grau de dificuldade envolvido na escrita de um poema heroico e a imperícia demonstrada pela maioria dos poetas que se aventuraram a exercício de tal monta, aquele mesmo que encontramos atualizado por Verney no fim da década de quarenta do XVIII, aparece em Menezes associado às imagens da aventura marítima e do naufrágio e aos riscos que geralmente a caracterizam. Escrever uma epopeia é antes de tudo um ato de extrema temeridade. É expor-se ao perigo. O arrojo da empreitada muitas vezes tem por recompensa o abismo do esquecimento ou da vergonha reservada aos que fracassam, especialmente as que "naufragaram" por não reconhecerem os seus limites, tal

[247] Como explicita Hansen (2013, p. 35), "a *tékhne* ou *ars* se torna *scientia*, ciência, quando o saber aprendido e regulado se aplica numa prática, determinando-se como *usus*, uso, e, mais, como *bom uso*, que emula as autoridades, o que faz todos os discursos caudatários de uma "jurisprudência" dos bons usos consagrados como *consuetudo*, costume, das *auctoritates* dos seus gêneros".

como adverte Horácio. Assim, a ousadia do poeta, se for demasiada quando contrastada com suas forças, pode lhe custar caro frente à posteridade.

Tal lugar-comum é especialmente importante para nossos objetivos, tendo em vista que põe em destaque de diferentes perspectivas o caráter técnico da composição de um poema heroico e nos diz algo extremamente importante sobre a constituição de *auctoritas*: somente os grandes poetas devem ser seguidos como autoridades, mas os maus poetas não devem ser completamente esquecidos, ainda que saibamos que foi o que sucedeu com muitos dos que não foram considerados épicos excelentes. Não é absurdo dizer que muitos poemas épicos caíram num completo esquecimento ao longo do tempo e que no caso de alguns deles nem sequer seu nome chegou até nós. O número referido por Menezes é número que discrimina mais ou menos aqueles que conforme a opinião geral são reconhecidos como elenco dos que, no curso de uma longuíssima duração, que se estende "por mais de vinte e sete séculos", se aventuraram na empresa épica, ainda que não tenham obtido sucesso. Por outro lado, as considerações de Menezes de certo modo corroboram o que temos dito sobre o caráter consuetudinário da produção de poemas épicos.

O Conde da Ericeira tem em vista poetas, aqueles que efetivamente cultivam a poesia, e não, pelo menos nesse ponto de suas *Advertências* aqueles que especificaram doutrinariamente o que vem a ser uma epopeia. Estes últimos têm seu lugar, mas, em última instância, na composição de poemas heroicos, os poetas do presente reportam aos poetas do passado; estes, ao escreverem seus próprios poemas, vinculam sua composição aos muitos poemas épicos já compostos. É na contemplação dos bons poemas, e também dos que são tidos como mal elaborados tendo em vista os modelos consagrados, os poemas tomados como *arqué* do gênero em questão, que o poeta que pretende compor um novo poema não somente pauta sua composição, mas também mensura o nível de dificuldade que encontrará na realização dessa tarefa. Embora o valor de seu poema possa ser avaliado a posteriori por tratadistas ou mesmo ser aferido mediante as opiniões desta ou daquela autoridade doutrinária, no fim das contas, é em relação aos poemas anteriormente compostos e dados a público que o poema é avaliado, tendo em vista a adequação aos preceitos do gênero e os diferentes tipos de imitação. Só é possível dizer se um novo poema se apresenta como genuína emulação, como imitação servil ou como roubo quando comparado a outros poemas reputados como excelentes, basicamente com os modelos efetivamente seguidos em sua composição do ponto de vista de sua invenção, disposição e elocução. É a memória dos bons e dos maus usos que propicia o parâmetro pelo qual a aferição do valor ou desvalor de um dado poema se efetiva. Vimos que, na preceptiva, é exatamente desse modo que a constituição

das *auctoritates* se dá pela afirmação da nobreza de alguns poemas que se contrapõe à inferioridade de outros tantos, geralmente da maioria dos demais; ora pela discriminação de virtudes, ora pela exposição de vícios poéticos, quando não éticos.

Está em questão, portanto, a correta aplicação de preceitos, portanto, uma norma. Norma esta que se atualiza em usos específicos. Menezes entende que se não tiver fôlego para atualizar de modo conveniente, decoroso para aludir ao princípio horaciano, seu poema pode ser visto como o triste produto de uma "demasiada ousadia". A perícia técnica está aqui subtendida, o que em Verney é enfatizado. Para o estrangeirado luso, os poetas portugueses eram ineptos, especialmente no que tange à composição de poemas épicos por culpa da educação deficiente que receberam dos jesuítas; a perícia que lhes falta, está ausente de seus usos justamente carecerem da instrução adequada, a instrução que lhes daria o domínio técnico, o conhecimento, a precisão que objetivamente redundaria na composição de mais e melhores poemas. Detratar os poetas lusos é, em última instância, detratar a administração do ensino então gerido pela Companhia de Jesus, a fim de ressaltar a necessidade de uma urgente reforma, o que, como sabemos, servirá como justificativa para o duro tratamento que a ordem receberá durante o governo pombalino (1750-1777).

O impacto da educação letrada na prática de composição de poesia não deve ser desprezado num estudo como este, afinal a transmissão do costume se dá muito por conta da educação recebida pelos poetas. Não é nossa pretensão, por razões óbvias, empreender um estudo aprofundado sobre a educação lusa setecentista, tópico de extrema complexidade e vasta produção acadêmica, mas tão somente assinalar em linhas gerais o atravessamento entre a produção coetânea de poesia e a educação letrada recebida pelos poetas em Portugal no século XVIII.

Em boa parte dos poemas épicos, os vínculos com determinados modelos é declarado desde as primeiras estâncias. O caso mais conhecido dentre os poemas em língua portuguesa é, sem dúvidas, o de *Os Lusíadas*. No épico de Camões, ao longo das estrofes que correspondem à proposição, à invocação e à dedicatória do poema, vários elementos podem ser apontados numa discussão sobre o costume e a *auctoritas*.

> Cessem do sábio Grego e do Troiano
> As navegações grandes que fizeram;
> Cale-se de Alexandro e de Trajano
> A fama das vitórias que tiveram;
> Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
> A quem Neptuno e Marte obedeceram.

Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.

Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
Fantásticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas
Que excedem as sonhadas, fabulosas,
Que excedem Rodamonte e o vão Rugeiro
E Orlando, inda que fora verdadeiro

Na leitura global da epopeia de Camões, nos deparamos com a efetiva demonstração da *aemulatio* prometida de início; promessa, por vezes, reforçada de diferentes modos ao longo da *narratio*. Seguindo o modelo camoniano, outros poetas adotam o mesmo procedimento e assumem em suas estancias iniciais o modelo que seguiram. Dois dos mais conhecidos exemplos são dois poemas do século XVII, a *Prosopopeia*, de Bento Teixeira (1601)[248] e a *Ulyssea ou Lysboa edificada*, de Gabriel Pereira de Castro (1639)[249].

Cantem poetas o poder romano,
Submetendo Nações ao jugo duro;
O Mantuano pinte o Rei Troiano,
Descendo à confusão do reino escuro;
Que eu canto um Albuquerque soberano,
Da fé, da cara pátria firme muro,
Cujo valor e ser, que o Céu lhe inspira,
Pode estancar a lácia e grega lira.

Claramente emulando a proposição de *Os Lusíadas*, e de modo acentuadamente servil, Bento Teixeira declara imitar os dois maiores épicos da antiguidade. Assim, pelo *modus operandi* de alusão às autoridades o poeta imita Camões, conquanto declare apenas a emulação de Homero e Virgílio. Parece claro que o poeta previa que, antes de ser considerado um êmulos dos poetas antigos, ele seria lido como uma variação elocutiva de *Os Lusíadas*. Ciente de que sua adesão ao modelo camoniano seria prontamente reconhecida, dispensa, em sua proposição, uma alusão mais direta ao poeta luso e a seu, nessa altura, já célebre poema.

[248] Para as edições em volume de *Prosopopéia* ver a bibliografia levantada por Moreira, que integra o estudo introdutório a sua edição do mesmo (MOREIRA, 2008, p. 113-114). Citamos a partir do texto editado por Moreira.

[249] Para as citações, porém, valemo-nos da edição impressa em Amsterdam nos anos de 1642 e 1643. No século XVIII, o poema foi impresso em 1745 em Lisboa na oficina de Miguel Rodrigues. A quarta edição é de 1827 (Lisboa, Typographia Rollandiana). Entre as edições mais recentes do poema, destacam-se a da Fundação Calouste Gulbenkian, cuja primeira edição é do ano 2000 e a fac-símile (da edição de 1745) que saiu pela Kessinger Publishing (2009).

No caso da *Ulyssea*, desde o título e cintes da circunscrição da matéria, de imediato nos damos conta da proposta de emulação de um poema anterior, no caso, a *Odisseia*, atribuída a Homero. Sabemos que Pereira de Castro emulou Camões. Entretanto, num primeiro momento é ao poema homérico que somos remetidos. Assim, em sua proposição, Pereira de Castro (1642, p. 1):

> As armas e o varão, que os mal seguros
> Cãpos cortou do Egeu, e do Oceano;
> Que por perigos, e trabalhos duros
> Eternizou seu nome soberano:
> A grã Lisboa, e seus primeiros muros
> (De Europa, e largo Império Luzitano
> Alta cabeça) se eu pudesse tanto
> A patria, ao mundo, à eternidade canto.

Se, nessa primeira estância do Canto I do poema, Pereira de Castro indica apenas indiretamente seu modelo ao se propor cantar matéria sabidamente já cantada por outro poeta, poeta conhecido de todos, reconhecido como *arqué* do gênero épico, na oitava estrofe do mesmo canto (PEREIRA DE CASTRO, 1642, p. 2v), a emulação é abertamente assumida pelo poeta que clama à musa por inspiração que lhe conceda fôlego para cantar às glorias de Ulisses, seguindo o modelo do elevado poeta Homero:

> Entre os cuidados do paterno sceptro
> E nobres exercícios de Diana,
> Ouui cantarao som do grego plectro,
> Com grave assento a musa lusitana:
> E em quanto dais a mais sonoro metro
> Obras dignas de gloria mais que humana
> Dai me vosso favor, que nele espero
> Cantar de Ulysses, imitando a Homero.

As práticas poéticas, entre os séculos XVI e XVIII, também estão pautadas em normas que se fundamentam no costume. Os poetas lastreiam em preceitos que são emulados dos usos dos poetas que foram, por sua excelência, apartados de uma maioria acostumada com os vícios de composição, assim como os bons falantes da língua são aqueles que têm como parâmetro a variedade de linguagem usada por um grupo destacado. Assim como ocorre com a linguagem usual, a poesia é exercitada a partir de um consenso, um consenso que estabelece

quais são e quais não são os usos que determinam a norma, o padrão, o *paradeigma*, como diziam os gregos.

6 O *CARAMURU*, ENTRE O COSTUME E A TRADIÇÃO

Neste último capítulo, trataremos de questões relacionadas à materialidade discursiva do *Caramuru*, às condições de produção e recepção de obras poéticas, notadamente da poesia épica na segunda metade do século XVIII, o que, como se verá, em alguns momentos nos obrigará a certos recuos temporais que possibilitam entender o desenvolvimento histórico da cultura letrada com a qual nos deparamos no período que primeiramente nos interessa. Buscaremos sempre cruzar os dados das pesquisas que compulsamos para a escrita do presente capítulo com o que chegou até nós acerca do poeta Santa Rita Durão, de sua trajetória letrada, e sua obra, com destaque, obviamente, para o *Caramuru*. Isso nos permitirá, ao final, discutir as tradições textuais setecentistas do poema.

6.1 O POETA SANTA RITA DURÃO

Avaliemos, pois, algumas informações biográficas sobre Santa Rita Durão disponíveis que, segundo nosso parecer, em alguma medida, sem desconsiderar o ruído do tempo e as muitas mediações, inclusive a do próprio Durão, que concorrem em sua recepção, corroboram algumas das afirmações que fizemos até aqui nesse trabalho, especialmente no que se refere à educação de um letrado de fins do século XVIII, como Santa Rita Durão, bem como os meandros das efetivas condições da atividade poética desse período, tal como seus vínculos institucionais e as coerções do poder estabelecido a que o próprio poeta perpetua e celebra em sua poesia[250].

José de Santa Rita Durão (1722-1784)[251] que, conforme consta na folha de rosto do *Caramuru*, nasceu na fazenda Cata-Preta, Minas Gerais[252], e como podemos ler logo no início de sua *Retratação*[253], publicada por Viegas (1914), mais célebre biógrafo do poeta "mineiro",

[250] Baseamo-nos, para isso, nos levantamentos feitos por alguns estudiosos que se dedicaram ao estudo da vida e dos escritos de Durão, aproveitando, assim, o conhecimento já acumulado sobre o poeta e de suas composições, bem como dos documentos setecentistas que foram novamente postos em circulação por pelas pesquisas das quais nos valeremos nesse momento. Desse modo, por ora, dispensamo-nos, de uma efetiva pesquisa notorial para respaldar a presente exposição.

[251] Como destaca Byron (2008, p. 344), com base em dados obtidos junto ao Arquivo Histórico, Casa Setecentista de Mariana (MG), Durão recebeu o nome de "José Luís de Morais".

[252] Mais especificamente, no "arraial de N. S. do Infeccionado, a quatro léguas de Mariana" (CIDADE, 1957, p. 4), informações estas, como se verá, confirmadas pelo próprio poeta.

[253] A *Retratação* foi escrita em Roma, muito provavelmente em 1763 (POLITO, 2001, p. xlv), e lida diante do papa Clemente XIII. Lê-se no segundo parágrafo da *Retratação*, conforme a tradução de Viegas: "Nasci na povoação de Nossa Senhora de Nazareth, a que pela impureza do seu oiro vulgarmente chamam o "Inficionado" na diocese de Marianna, cidade principal da Provincia de Minas-Gerais, no Brasil" (VIEGAS, 1914, p. 5).

em seu *O Poeta Santa Rita Durão*[254], e em que, como bem observa o próprio Viegas, encontramos uma espécie de "autobiografia", que vai de 1722, ano de nascimento do poeta, até 1764, ano em que se encontra exilado na Itália por conta da perseguição pombalina. Filho de Paulo Rodrigues Durão e de Anna Garcês de Morais, ainda segundo o próprio poeta[255].

Quanto a sua educação, assevera Durão: "Aos nove anos meus páis mandaram-me para Lisboa a estudar" (VIEGAS, 1914, p. 7). Como segue dizendo: "Findo o primeiro anno de teologia entrei na Ordem dos Eremitas Calçados de St^{o} Agostinho, onde professei aos dezaseis d'idade. Depois da profissão fui logo mandado para o célebre collegio que a Ordem tem em Coimbra, onde cursei de novo philosophia e theologia durante sete anos" (VIEGAS, 1914, p. 7-8)[256]. Segundo Biron, com base na documentação disponível sobre o poeta,

> Em 1754, é chamado a Coimbra para lecionar Teologia no Colégio dos agostinianos. Passados dois anos em 2 de dezembro de 1756, obtém o grau de Doutor em Filosofia e Teologia pela Universidade de Coimbra. Em seguida associa-se à Academia Litúrgica da cidade e logo depois assume o cargo de censor. É solicitado, em 1757, pelo Superior da Província Lusitana e bispo eleito do Porto, para defender teses gerais no capítulo da Ordem. No ano seguinte, pede licença ao bispo de Leiria, D. João de Nossa Senhora da Porta, futuro cardeal da Cunha, para pregar nessa diocese. Em 9 de fevereiro de 1579, Santa Rita Durão é o tribuno a proferir o famoso sermão de ação de graças por ter o Rei D. José I escapado ileso do atentado que sofrera no ano precedente. Foi esse discurso um desfiar de caluniosas acusações, sobretudo contra os jesuítas (BIRON, 2008, p. 345)[257].

[254] Ainda que sob um olhar completamente condicionado pelos ideais do modelo historiográfico da chamada escola metódica e, portanto, convencido da cientificidade (neutralidade, exatidão, certeza, etc.) de sua pesquisa biográfica (VIEGAS, 1914, p. v-vii), não se pode negar que Viegas tenha reunido uma significativa quantidade de informações, baseado em documentos do século XVIII, sobre Santa Rita Durão e que, por isso, seu livro sobre o poeta não deve ser deixado de lado em qualquer pesquisa histórica que diga respeito a ele e à obra que leva seu nome. Seu livro é de especial interesse por tornar acessíveis escritos de Durão (*Retratação, A Informação, Epitome*) que, até então era, e em alguns casos, até hoje ainda o é, de difícil acesso, o que permite, sem dúvidas, conhecer muito mais sobre o poeta de *Caramuru*, ainda que não possamos tomar tal documentação a partir dos pressupostos da transparência da linguagem e da neutralidade científica, tampouco endossar certo paradigma biografista tão em voga em fins do século XIX e primeiras décadas do XX, mas que não deixou de ser cultivado até os dias de hoje (SOUZA, 2011).

[255] Segundo Durão, seu pai foi um "sargento mór das milícias urbanas", membro de uma "família ordinária" que nasceu em Portugal, ao passo que sua mãe nascera "na provincia de S. Paulo do Brasil e casou em segundas nupcias com Thomé Ignacio Mascarenhas, actual secretário do governador da Capitania de Goiaz" (VIEGAS, 1914, p. 6; cf. BYRON, 2008, p. 344-347). Em sua tese de doutorado, Biron (1998, p. 35-38), além de uma nota biográfica, traça uma árvore genealógica do poeta com os dados que obteve em pesquisa no Arquivo Histórico Casa Setecentista (13^{a} CR/I. B. P. C), Mariana (MG).

[256] Biron sumaria do seguinte modo os primeiros anos da trajetória educacional e eclesiástica de Santa Rita Durão até se tornar um professor universitário: "Aos nove anos, em 1731, embarca para a Europa, indo estudar em Lisboa, no Convento de Nossa Senhora da Graça. Em 1737, ingressa na Ordem dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho. No ano seguinte, a 12 de outubro, com apenas dezesseis anos, professa no Convento da Graça (Lisboa), tomando o nome de José de Santa Rita Durão. Em seguida, é mandado para Coimbra, onde cursa Filosofia e Teologia durante sete anos. Não tarda a ser escolhido professor de Teologia na cidade de Braga, onde leciona durante cinco anos" (BIRON, 2008, p. 345).

[257] Como destaca Biron (2008, p. 345): "Nesse mesmo mês, compôs a célebre *Pastoral*, impressa em 28 de fevereiro, em nome daquele bispo [o bispo de Leiria], que por gratidão, prometera a frei José de Santa Rita não

Sua carreira acadêmica[258] somente se interromperá, em Portugal, ao menos temporariamente, quando o frei agustiniano quando parte para a Espanha, em 1762, e passa a ser perseguido pelo governo do Marquês de Pombal (BIRON, 2008, p. 346; POLITO, 2001, p. xlv). Conforme afiança Biron, depois de ter estado na Espanha, com receio de ser preso, parte para a Itália:

> Em Roma, Durão obtém audiência com o Sumo Pontífice, Clemente XIII, ocasião em que lhe apresenta uma humilde e sincera retratação, mostrando-se profundamente arrependido pelas injúrias e calúnias contidas na *Pastoral* que escrevera contra os jesuítas (BIRON, 2008, p. 346).

Somente após o seu regresso a Portugal, anos depois, é que Durão começa a escrever o seu épico[259]. Tendo sido escrito em Coimbra[260], onde o poeta alcançara uma cátedra de teologia, cuja aula inaugural foi proferida em 1778 (BIRON, 2008, p. 346), o *Caramuru* começou a ser composto quando Santa Rita Durão contava mais ou menos 56 anos, portanto, a menos de uma década de sua morte[261]. Há quem veja na escrita do poema a denúncia de um

---

só quitar a dívida por este contraída em razão do doutoramento, como também a possibilidade de leccionar hebraico – língua que dominava, assim como o latim e o grego – na Universidade de Coimbra". Ainda segundo Biron (2008, p. 346), "Um ano depois, em 1760, adoece gravemente – em decorrência, por certo, do remorso por ter escrito a *Pastoral* – e obriga-se por voto a fazer uma retratação. As hostilidades do provincial, porém, tornam-se de tal forma insuportáveis que Durão resolve afastar-se não só do convento como também de Portugal".

[258] Para mais detalhes sobre a trajetória educacional e acadêmica de Santa Rita Durão, ver o estudo introdutório de Polito a sua edição do *Caramuru* (POLITO, 2001, p. xi-xlviii).

[259] Holanda (2000), por exemplo, julgou plausível supor que "ainda na Itália, estimulado pelo notável êxito do *Uraguai* de José Basílio", Durão "já tivesse principiado seu *Caramuru*" (HOLANDA, 2000, p. 92). Conquanto não seja algo impossível de ter acontecido, isso nos parece pouco provável. Ao menos é seguro afirmar não haver, até hoje, qualquer indício significativo que aponte para um início de redação tão remoto; lembremos que *Uraguai* foi publicado em 1769. O que poderíamos dizer é que, talvez, o que também não passa de uma conjectura, Durão tenha deliberado escrever seu poema bem antes de efetivamente inicia-lo.

[260] De fato, muito provavelmente, o poema foi escrito entre o ano em que o poeta passou a ensinar em Coimbra e pouco antes de ser impresso (cf. VIEGAS, 1914, p. lvi-lvii).

[261] Para um Holanda (2000), esse dado teria um significado para a compreensão do poema. No seu conhecido, e importante, ensaio sobre a épica luso-brasileira do final do século XVIII, intitulado "Arcádia Heroica". Como diz logo no primeiro parágrafo de seu texto: "Enquanto Santa Maria Itaparica e Santa Rita Durão já eram sexagenários à publicação de seus livros, José Basílio da Gama ainda não contava 30 anos de idade quando fez imprimir o *Uraguai*. E pertencendo, se fato, a uma nova geração, pode dizer-se, comparando-o àqueles, que era também o representante de uma nova sensibilidade. Durão, com todos os 'modernismos' que somos tentados a vislumbrar em seu poema, permanece ainda, por muitos traços, preso ao passado. Formalmente, ainda é um autor do Quinhentos, e nesse sentido mostra-se mais tradicionalista do que o próprio Itaparica, mas dependente, em verdade, de uma linhagem ilustre, que o Seiscentismo não chega a interromper de todo. Ao passo que José Basílio da Gama, parente chegado dos árcades, árcade ele próprio, tendo adotado em Roma o nome pastoril de Termindo Sipílio, não chega a inscrever-se claramente em nenhuma das correntes tradicionais da literatura portuguesa ou brasileira" (HOLANDA, 2000, p. 116). Na verdade, Durão não havia chegado aos 60 quando principiou a escrita de seu poema, mesmo que a estendamos a 1779, ou o ano de impressão de seu poema

remorso recalcitrante em relação à atitude inicial de Durão para com a Companhia de Jesus, o mesmo sentimento ambíguo que o teria levado a escrever, anos antes, a sua *Retratação*[262].

O *Caramuru* recebeu sua primeira edição impressa sob o reinado de D. Maria I, em 27 de julho de 1781 (BIRON, 2008, p. 347), como um dos vários textos produzidos na campanha anti-pombalina e a favor dos jesuítas que caracterizou o seu governo[263]. Por conta dessa campanha, o período passou a ser conhecido como a "Viradeira"; movimento conservador de reação católica a certos princípios e projetos que se alinhavam com o chamado despotismo esclarecido ilustrado, promovidos pelo governo pombalino (1750-1777)[264], e que levaram à dura perseguição aos jesuítas perpetrada por Sebastião José de Carvalho e Melo, seus aliados e subordinados (AZEVEDO, 2004, p. 293-325; cf. BOXER, 2011, p. 179-201). É um poema dedicado a D. José, Príncipe do Brasil, filho de D. Maria I, o qual estava sendo preparado para ser o futuro rei de Portugal, mas que, por conta de uma enfermidade, acabou por falecer em 1788, sem chegar a subir ao trono[265].

---

heroico, como alguns preferiram, ainda estaria a alguns anos disso, o que não significa, é verdade, que, considerando-se os padrões da época, não fosse tido como um homem de idade relativamente avançada. De fato, o poeta de *Eustáquios* e da *Descrição da ilha de Itaparica* (este último foi impresso como apêndice da edição do primeiro), nascido, provavelmente, em 1704, segundo consta, era um sexagenário quando este segundo poema foi escrito, impresso, em 1769, às vésperas ou após sua a sua morte, de data incerta, mas que, para alguns, teria se dado em 1768. Segundo Holanda (2000), frei Manuel de Santa Maria Itaparica ainda era vivo em 1768 (HOLANDA, 1979, p. 131). Para além disso, o parecer de Holanda (2000) nos parece questionável por ao menos duas razões: 1) as pessoas não se tornam necessariamente conservadoras ao envelhecerem, tampouco todos os jovens o são de per si; 2) é preciso, segundo nos parece, relativizar o caráter inovador de *O Uraguai* (o que não cabe discutir aqui). Não devemos deixar de reconhecer, porém, que Holanda opera inquestionavelmente uma revisão de muitos dos lugares comuns correntes na crítica de seu tempo, o que podemos depreender de suas palavras aqui citadas e em muitos momentos de seus ensaios sobre a poesia do século XVIII.

[262] Segundo Treece, por exemplo: "A biografia de Santa Rita Durão sugere que ele foi movido a escrever seu épico por um poderoso senso de remorso pessoal e ideológico" (TREECE, 2008, p. 88).

[263] Segundo afiança Biron (2008, p. 338): "Fervorosa cristã era D. Maria I, também chamada de *a Piedosa*, em cujo reinado volta Durão a Portugal e escreve o *Caramuru*, obra em que a conversão dos gentios constitui um de seus pilares. E falar em conversão é lembrar o trabalho catequético dos jesuítas. Destes se aproxima D. Maria I e seu marido, como confirma Lila Schwarcz, sensíveis a toda a perseguição sofrida por aqueles missionários".

[264] Como sabemos, com a morte de D. José I, em 1777, o Marquês de Pombal perde a sua influência na corte, vindo, sob pressão, a renunciar pouco tempo depois (AZEVEDO, 2004, p. 327-370; MAXWELL, 1996). Com isso, vários religiosos e letrados, perseguidos durante o governo do marquês, retornam a Portugal. Entre eles, encontra-se Santa Rita Durão, que passara por volta de 15 anos exilado de Portugal (1762-1777), dos quais 13 passou somente na Itália (cf. VIEGAS, 1914; BIRON, 1998, p. 34-47; POLITO, 2001, p. xi-xlviii).

[265] A *dedicatória*, dirigida a D. José, Príncipe do Brasil, filho de D. Maria I, cuja finalidade era, provavelmente, a de interceder pela Companhia de Jesus que, a essa altura, não somente havia sido expulsa de Portugal, mas extinta por decisão de Roma. No *Caramuru*, por exemplo, o poeta Santa Rita Durão e seus destinatários, no caso, D. José, Príncipe do Brasil, D. Maria I, sua mãe, e todos os demais letrados da corte portuguesa, "aparecem formalizados como tipos hierarquizados, que emitem e recebem discursos polêmicos e cerimoniais, visando a produzir efeitos de adequação a fins particulares da colonização", no caso, o retorno da Companhia de Jesus (HANSEN, 2006b, p. 38). Atender às exigências desse decoro na construção dos caracteres agentes é condição sem a qual o discurso poético não é crível pelo auditório universal ao qual ele é destinado. E, para isso, poetas e auditório precisam conhecer "os preceitos que regram a imitação que se quer verossímil" (MOREIRA, 2004, p. 136). Ao dirigir o poema ao Príncipe D. José, Santa Rita Durão reconhece a sua autoridade, o seu valor social e, ao mesmo tempo, repõe a hierarquia ao confiar no reconhecimento que este tem na sociedade portuguesa do final do XVIII, em que a palavra da realeza tem poder. Segundo Moreira (2004, p. 134), a poesia laudatória colabora "à naturalização da relação desigual, hierarquizada, entre os membros de uma sociedade corporativa que

O poema é uma clara apologia ao trabalho missionário da então extinta Companhia de Jesus, com vistas a alcançar a benevolência da coroa para com os inacianos que, em 1768, foram expulsos dos domínios portugueses. O poema é também um ataque às ideias ilustradas, como declara o poeta nas *Reflexões prévias e Argumento*:

> Sei que minha profissão exigiria de mim outros estudos; mas estes não são indignos de um religioso, porque o não foram de bispos, e bispos santos; e o que mais é, de santos padres, como S. Gregório Nazianzeno, São Paulino e outros; maiormente, sendo este poema ordenado a pôr diante dos olhos aos libertinos o que a natureza inspirou a homens tão remotos das que eles chamam preocupações de espíritos débeis. Oportunamente o insinuamos em algumas notas; usamos sem escrúpulo de nomes tão bárbaros: os alemães, ingleses e semelhantes não parecem menos duros aos nossos ouvidos; e os nossos aos seus (DURÃO, 1781)[266].

Como vemos, segundo o que chegou até nós a respeito de Santa Rita Durão, com certeza, bem mais do que podemos saber de um Camões, por exemplo, o poeta de *Caramuru*, como é o mais natural a se pensar acerca de um homem de letras português do século XVIII, em todos os estágios de seu letramento e acúmulo de erudição, para além de seus possíveis esforços domésticos, recebeu a educação padrão do Portugal tridentino e pré-pombalino,

---

exercem funções também elas hierarquizadas, embora essenciais ao Bem comum". Nesse sentido, como segue dizendo Moreira, embora o discurso poético encomiástico não tenha caráter performativo, este "age sobre o real ao agir sobre a representação do real". Nesse sentido, "os encômios multiplicam de maneira duradoura o valor das pessoas – compreendidas como tipos sociais, na poesia, pertencentes a estados e que exercem *officia*, ou seja, o rei, o capitão, o letrado – 'ao multiplicar a extensão e a intencionalidade da crença em seu valor" (MOREIRA, 2004, p. 134). Os epítetos são decorosos e o Príncipe é colocado na condição de Príncipe, futuro rei. É justamente por esse motivo que na sexta estrofe do seu poema Santa Rita Durão roga ao Príncipe que interceda junta à rainha, não pedindo diretamente a ele que altere a condição da Companhia de Jesus.

[266] Esta é uma das passagens de Santa Rita Durão em que mais claramente Verney comparece como uma autoridade seguida pelo poeta na composição do *Caramuru*. Como arrazoa Verney, na sétima carta do *Verdadeiro Método de Estudar*: "A poesia não é pecadora: a aplicação é que a faz condenável, se não é recta. E, como isso pode suceder tanto na prosa como no verso, daí vem que estes que julgam assim nunca deviam escrever em português. Em todos os tempos os homens de virtude se aplicaram a este exercício. Os Santos Padres mais doutos compuseram muita coisa em verso. S. Basílio, S. Gregório Nazianzeno foram grandes poetas" (VERNEY, 1991, 126). Esse, na verdade, é um lugar comum bastante difundido na Península Ibérica. Sabemos que poetas do tempo da patrística também são referidos como modelo da poesia dos séculos XVI, XVII e XVIII. São Paulino e são Gregório Nazianzeno, além de São Basílio, volta e meia são lembrados por diferentes autores XVI e XVIII. Francisco José Freire menciona em poucas, porém, significativas oportunidades a poesia de são Gregório e de são Paulino no primeiro volume da edição de 1765 do *Diccionario poetico, para o uso dos que principiaõ a exercitarse na poesia portuguesa*, obra bastante conhecida entre os homens de letra no Portugal do século XVIII e que, portanto, deve muito provavelmente ter sido lida e/ou consultada por Santa Rita Durão (FREIRE, 1765, p. 285, 288, 294). Luzán também evoca são Paulino no prólogo de *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ao tratar da legitimidade da arte poética frente às censuras frequentemente dirigidas à chamada poesia profana, num argumento que é o pano de fundo para o que é brevemente articulado por Santa Rita Durão em defesa de seu direito de, como clérigo, ser também um poeta. Podemos dizer que esse tipo de menção ao pai da igreja é um lugar-comum entre poetas e tratadistas desse tempo. São Paulino de Nola é frequentemente retomado como exemplo nos discursos em louvor da poesia (TÉLLEZ, 2012, p. 64). Como o próprio Santa Rita Durão declara, estes dois não são os únicos que podem ser apontados como padres poetas, mas muitos outros, o que também é referido em outros lugares.

aquela que, como temos visto, era em grande medida tutelada pela Companhia de Jesus, e, portanto, que buscava conformar seu ensino às determinações do Concílio de Trento e pelas diretrizes do *Ratio Studiorum*, o que não o impediu, contudo, de aproveitar em seu labor poético de muitas das "novas" formulações doutrinárias que emergem em Portugal, sobretudo a partir da repercussão do *Verdadeiro Método de Estudar*, que claramente orienta, por exemplo, em tratados como a *Arte Poética* de Cândido Lusitano. Assim como soube se valer, ao que tudo indica, de várias obras que passaram a circular em Portugal a partir das reforma pombalina da educação e o mecenato pombalino. Desse modo, a condição letrada de Santa Rita Durão, dever ser vista como ambivalente, tendo ele sido exposto a dois modelos educacionais e culturais se que opõem violentamente no século XVIII ibérico.

De fato, o frei poeta, não deixou de exaltar a ação pedagógica da Companhia de Jesus como demonstram essas duas oitavas de seu poema, vigésima quinta e vigésima sexta do canto X do *Caramuru*. Durão louva a educação jesuítica nos seguintes termos:

> Sabe que em Gente tal nada se colhe,
> Depois de endurecer na idade adulta,
> Onde na puerícia os mais escolhe,
> Por dar-lhe em breve a educação mais culta:
> Nem dos pais violento algum recolhe;
> Mas do proveito, que de alguns resulta,
> Induz a Gente bárbara que o segue,
> Que a prole à educação gostosa entregue.
>
> Em cuidadosa escola o temor santo,
> Antes das Artes a qualquer se ensina;
> Dão-lhe lições de ler, contar, de canto,
> E o Catecismo da Cristã Doutrina:
> Vendo-os o rude Pai, concebe espanto,
> E pelo filho a Mãe à Fé se inclina,
> Nem de meio entre nós mais apto se usa,
> Que aquela Gente bárbara reduza.

A "cuidadosa escola" que, segundo o encômio do poeta, de forma piedosa, ensina, "antes das artes", aos que instrui, nesse caso específico "a Gente bárbara" do Novo Mundo, que, como sabemos, para Durão, é menos bárbara, conforme de passagem o declara em seu prólogo, e certamente menos odiosa, de acordo com os parâmetros do clérigo, que os bárbaros, que supostamente iluminados, mas desapercebidos da luz da graça que alumia todos os homens, inclusive os gentios da América Portuguesa, se proliferaram por toda a Europa de seu próprio tempo, "o temor santo". Escola que propicia "lições de ler, contar, de canto", assim como "Do o Catecismo da Cristã Doutrina".

6.2 A CULTURA DO IMPRESSO ENTRE OS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII

As sociedades europeias dos séculos XVI, XVII e XVIII, em Alemanha, França, Itália, Inglaterra, Países Baixos e Península Ibérica, foram todas elas sociedades marcadas pela presença do escrito. Embora, conforme muitas pesquisas nos campos da história da leitura, história da educação, história da escrita e história do livro, a grande maioria das pessoas fosse completa ou parcialmente analfabeta, a despeito das enormes dificuldades no sentido de precisar as taxas de alfabetização da Europa desse período (GILMONT, p. 58-59), ao menos para uma parcela da sociedade, havia a efetiva possibilidade de domínio prático da escrita e da leitura, o que se diferenciava de um lugar para o outro. Ainda que levemos em conta uma paulatina expansão dos processos educacionais[267], que por vezes enfrenta reveses, em direção a um disseminado ideal de universalização da educação que, no século XVIII, impulsionado pela utopia iluminista segundo a qual a emancipação e o progresso humano são resultantes diretos e inexoráveis da razão e, consequentemente, do desenvolvimento da *Bildung*, sem deixar de ser definitivamente seletivo, se dissemina pela Europa e pela América (MANACORDA, 2006, p. 249-253). Tal ideal moverá muitos programas institucionais já no século XVIII, mas, sobretudo, a partir do século XIX[268]. Poderíamos dizer mais precisamente

[267] Segundo Cambi, que, nesse ponto, tem em vista a "revolução pedagógica burguesa" que teria ganhado força ao longo século XVII: "Quanto aos processos educativos, eles penetram na sociedade inteira e incidem sobre a profissionalização, que se especializa e se liberta da centralidade da oficina artesanal (no nível manual) e da formação de caráter humanístico-religioso (no nível intelectual), dando espaço à manufatura e depois à fábrica, por um lado, às academias e às escolas técnicas, por outro". Ainda segundo Cambi (1999, p. 279), tais processos "incidem também sobre o controle social, contra os desvios de todo gênero, inclusive os juvenis, como também na formação de um imaginário social alimentado pelo mito do Moderno e por um estilo de vida civilizado, normatizado, regulado por códigos e limitado por interdições". Como assinala Rugiu (1998), a vitória da manufatura sobre o artesanato se consolida no século XVIII com "desaparecimento do regime das corporações: "Sabe-se que o tiro de misericórdia ao débil regime jurídico-pedagógico das Corporações foi produzido pelo difundir-se da manufatura já na fase embrionária da revolução industrial, e, em algumas zonas, já desde o século XVII, além do aparecimento de novos ofícios e de relativos novos perfis profissionais que tomarão incongruentes ou totalmente deficitárias as modalidades formativas do artesanato, por mais que este tivesse 'feito das tripas coração' para acompanhar os novos tempos" (RUGIU, 1998, p. 128). Obviamente, essa crescente difusão dos processos educacionais no corpo social se deu em ritmos diversos e sob condições bem específicas pela Europa. Como mais adiante o autor adverte, "o século XVII, embora com processos assimétricos entre si, não-homologáveis, carregados de tenções e contrastes, dá início a uma verdadeira refundição na história educativa do Ocidente. Reviravolta da qual devemos, ainda hoje, reconhecer a nossa filiação" (CAMBI, 1999, p. 280).

[268] Sabemos da hesitação com que os chamados iluministas enfrentaram a questão da universalização da educação (BOTO, 2004, p. 174). Contudo, esta era uma questão, o que representa uma evidente descontinuidade em relação a posicionamentos mais antigos, mais fortemente apegados aos ideais aristocráticos e, portanto, estamentais do Antigo Regime. Como destaca Bragança (2006, p. 556), "a expansão da alfabetização popular, que iria consolidar-se ao final do século XVIII, não progrediu sem algumas resistências". Mas não pensemos que esse interesse pela alfabetização é fenômeno do século XVIII e apenas vinculado ao ideário ilustrado, bem antes disso, sobretudo entre jesuítas e reformados, por diferentes razões, por vezes diametralmente opostas, os esforços no sentido de expandir a alfabetização são inegáveis (FISHER, 2006, p. 235). É preciso lembrar que os

que são sociedades da escrita, para contrapô-las às sociedades completamente ágrafas, não querendo dizer com isso que, em seu seio, não existissem aqueles que não dominassem a escrita. Essas sociedades, importa dizer, são marcadas não unicamente pela presença do escrito, mas do impresso. São sociedades em que a cultura impressa se expande, mas em que, por outro lado, ainda conviverão até os seus limites históricos com a forte presença do manuscrito. Havia, nelas, tanto uma alfabetização desigual, quanto um domínio diferenciado e, muitas vezes discriminatório, da escrita (CHARTIER, 1991, p. 117-119; 2001a, p. 81). A despeito disso, como um dos resultados da cultura do impresso, essas sociedades são marcadas por uma maior acessibilidade aos livros (1991, p. 129-131). Essas sociedades, portanto, se acostumaram a conviver com uma quantidade cada vez maior de textos escritos dos mais variados tipos, sejam manuscritos, sejam impressos. Podemos dizer que, no século XVIII, esse processo chega a seu auge por toda a Europa.

A despeito dos avanços técnicos proporcionados pelo advento da imprensa, muitas práticas letradas ainda se processam, nas sociedades europeias dos séculos XVI, XVII e XVIII, mediante procedimentos que, em alguns casos, remontam à Antiguidade, aliadas àquelas que surgem com o advento do impresso. Assim, a cultura escribal e as técnicas mnemônicas associadas à produção e partilha social do escrito que estiveram em voga por séculos nas comunidades letradas ao longo da chamada Idade Média, não sucumbiram frente à popularização do impresso. O contínuo aumento dos prelos pela Europa, e também no Novo Mundo, não redundaram no desaparecimento de práticas de escrita e de certos hábitos de leitura comuns antes do surgimento da imprensa associados ao manuscrito. As práticas escribais mantiveram-se, obviamente adaptadas aos novos tempos, e agora estreitamente vinculadas à cultura do impresso, durante esses três séculos e, em alguns lugares, até século XIX a dentro, o que nos impõe um tratamento cuidadoso no que concerne à circulação dos discursos escritos nessas sociedades, como é o caso da poesia épica produzida em Portugal e

---

"entusiasmos espasmódicos pela educação" não constituem uma novidade entre os séculos XVI e XVIII, entusiasmos do tipo que, conforme Minogue (1981, p. 15), teria dado origem às universidades. No século XVIII, comumente, o movimento de crescente alfabetização esteve atrelado, como meta ou como consequência, à difusão da chamada leitura extensiva e silenciosa, o que não deixou de ser alvo da aberta censura de muitos. Não obstante, tais murmurações, "a tendência social de mais agilidade na alfabetização, incentivada pelo acesso mais amplo aos livros, não podia ser impedida. A alfabetização estava por certo realizando expressivos progressos nessa época, como testemunham as assinaturas em certidões de casamento e testamento" (FISHER, 2006, p. 234). Para alguns, no entanto, por razões que julgamos extremamente plausíveis, esses indícios apontados por Fisher não são suficientes para comprovar um aumento nos níveis de alfabetização: "A prova que geralmente se dá de que alguém era capaz de ler são as assinaturas autógrafas. Mas, de um lado, o vínculo entre assinatura e destreza na escrita não é constante e, de outro, a relação entre leitura e escrita não é unívoca. Um abismo separa o grande ledor que percorre rapidamente numerosas páginas e aquele que decifra penosamente uma letra depois da outra. Uma alfabetização elementar não engendra automaticamente a leitura silenciosa" (GILMONT, 2006, p. 59).

na colônia em fins do século XVIII. Teçamos, pois, algumas considerações acerca desse estado de coisas, a fim de compreendermos as implicações de um tratamento dos manuscritos dos épicos luso-brasileiros setecentistas para a inteligibilidade dos mecanismos de produção, circulação e recepção desses poemas e, em particular, do *Caramuru*.

Chartier identifica, entre o século II d.C. e o século XVIII, várias transformações concernentes à cultura do livro, muitas vezes simultâneas, de durações, alcances e resultados distintos[269]. Como sumaria o estudioso francês, as estratégias de escrita, tal como as de leitura, desde o século XV são paulatinamente transformadas (CHARTIER, 2001b, 37-44). Em meados do século XV, acontece, digamos, a primeira etapa revolucionária, que é de natureza técnica, como chama a atenção Chartier, com a mudança nos "modos de reprodução dos textos e de produção do livro". Surgem os caracteres móveis, como também a prensa que permite a impressão dos textos. Com isso, "a cópia manuscrita não é mais o único recurso disponível para assegurar a multiplicação e a circulação dos textos" (CHARTIER, 2003, p. 30). Entretanto, essa "revolução" não significou o desaparecimento do manuscrito, tal como o surgimento da escrita não suplantou a cultura oral, do mesmo modo que a invenção do *codex* não suplantou imediatamente o *volumen* (CAVALLO, 1998, p. 91-97). Embora contraponha uma "cultura escribal" a uma "cultura do impresso", Eisenstein faz questão de enfatizar que não ignora "the prolongued coexistence of printers with copysts" (EISENSTEIN, 2005, p. 340-341). Como afirma Chartier, de início,

> em suas estruturas essenciais, o livro não foi modificado pela invenção de Gutemberg. De um lado, ao menos no século XVI, o livro impresso mantém-se muito dependente do manuscrito. Imita sua disposição em páginas, as escrituras, as aparências e, sobretudo, considera-se que deva ser acabado à mão (CHARTIER, 2003, p. 31).

[269] A publicação, em 1958, de *L'Apparition du Livre,* obra escrita por Martin e Febvre é um dos marcos do desenvolvimento da história do livro. A obra de Martin e Febvre, como sua tese de que o livro havia surgido com a imprensa, tornou-se um texto referencial para pesquisadores interessados em desenvolver estudos que tomassem o livro como seu objeto. Outra obra de significativa importância no percurso de formação desse campo é *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Publicado pela primeira vez em 1983, o livro apresenta a invenção da impressa como a responsável por uma entre as mais importantes revoluções da história ocidental. Chartier faz menção a essas duas obras como importantes lugares de avaliação da importância do surgimento da imprensa, considerado por ele um "momento essencial na história ocidental", na longa história do livro como um dos "três registros de mutações" do livro (CHARTIER, 1994, p. 96). Chartier (1994) questiona com propriedade a tese sustentada por Martin e Febvre em seu livro, a saber, que a invenção da imprensa constitui um marco delimitador da aparição do livro na história, sem, contudo, lhes negar a condição de pioneiros no empreendimento de uma história do livro. Indubitavelmente houve uma cultura do livro antes da emergência da cultura do impresso, sendo perfeitamente possível tratar das condições de existência do livro tendo como referências épocas bem remotas em relação ao final do século XV (PETTEGREE, 2011, p. 3-20), especificando, por exemplo, por quais transformações o livro passou até começar a ser produzido em larga escala como um caderno composto de folhas impressas (GAFTON, 2006).

Como diz Gilmont em seu trabalho sobre o impacto da imprensa sobre as comunidades reformadas do século XVI (GILMONT, 2002, p. 48), "no momento de sua descoberta, a *ars artificialiter scribendi* molda-se rigorosamente pelo manuscrito". Entretanto conforme contrapõe o mesmo autor, "o livro impresso ganha progressivamente feições próprias à medida que os impressores se familiarizam com a nova técnica"[270]. Segundo Chartier, "a imposição de dispositivos próprios ao livro impresso (título e página de rosto, divisão em capítulos, gravuras) em obras cuja forma inicial, ligada a uma circulação unicamente manuscrita, era totalmente estranha" (CHARTIER, 2003, p. 45)[271]. A cultura do manuscrito além de incidir sobre a cultura do impresso no que se refere à fabricação e disposição dos livros sobrevive a ela no que se refere à própria prática escribal e à circulação dos textos. Nas palavras de Chartier,

> Há, portanto, uma continuidade muito forte entre a cultura do manuscrito e a cultura do impresso, embora durante muito tempo se tenha acreditado numa ruptura total entre uma e outra. Com Gutenberg, a prensa, os tipógrafos, a oficina, todo um mundo antigo teria desaparecido bruscamente. Na realidade, o escrito copiado à mão sobreviveu por muito tempo à invenção de Gutenberg, até o século XVIII, e mesmo o XIX (CHARTIER, 1999, p. 9).

Chartier aprofunda a questão da sobrevivência do manuscrito "na era do texto impresso" ao tratar, com vistas a "situar em um tempo mais longo e nos múltiplos usos do manuscrito" após Gutemberg, da produção, circulação e leitura dos manuscritos clandestinos nos séculos XVII e XVIII (CHARTIER, 2002, p. 77-100). Como assevera Chartier (1999, p. 9), "para os textos proibidos, cuja existência devia permanecer secreta, a cópia manuscrita continuava sendo a regra". Uma outra razão para a continuidade das práticas de manuscriptura

[270] Segundo Gilmont, já no século XVI, os livros impressos começam a ser estruturados de um modo diverso em relação ao modelo dos códices manuscritos. "Os impressores haviam percebido que gradativamente que a reprodução em série de um mesmo texto acarretava novas coerções comerciais. O aspecto exterior do livro renova-se pela presença de uma página de rosto, o desenho dos caracteres encontra-se padronizado e numerosas ligaduras foram abandonadas. Há sobretudo modificações profundas na escolha dos textos publicados, sendo ampla a abertura para autores modernos. Os grandes editores estabeleceram redes de difusão para encontrar leitores além do círculo estreito de sua cidade" (GILMONT, 2002, p. 48).

[271] Para Fisher, seguindo as conclusões de Steinberg (1961): "A história da imprensa de tipos móveis descreve, de forma geral, três períodos. Uma época criativa que ocorreu entre 1450 e 1550. Uma era de consolidação e refinamento, que caracterizou os anos entre 1550 e 1800. E de 1800 até o presente, avanços técnicos que trouxeram mudanças nos métodos de produção e distribuição que mudaram os hábitos dos produtores e leitores" (FISHER, 2009, p. 237). Pettegree descreve o periodo inicial da imprensa nos seguintes termos: "the first age of the printed book undoubtedly a period of excitement and bold experimentation" (PETTEGREE, 2011, p. 43). O fascínio, que posteriormente será substituído, pelo menos no caso de alguns, por uma profunda preocupação por conta da vertiginosa proliferação de textos impressos que levará à criação, como veremos, de estratégias de controle, classificação e armazenamento dessa produção, e os muitos experimentos de que fala Pettegree levam ao aperfeiçoamento e consolidação da imprensa na Europa.

na Europa Moderna é, segundo Chartier (1999, p. 9), a persistência de "uma forte suspeita diante do impresso, que supostamente romperia a familiaridade entre o autor e seus leitores e corrompia a correção dos textos, colocando-os em mãos 'mecânicas' e na práticas do comércio". De acordo com Fisher, se amparando em S. Knight (1984),

> Embora nos anos 1400 a Europa tenha conhecido a invenção da impressão dos tipos móveis em metal, a cópia à mão de livros continuou por hábito, devoção religiosa, pobreza ou necessidade política; e continua nos dias de hoje. Os primeiros tipógrafos simplesmente imitavam as caligrafias conhecidas dos copistas medievais. Alguns escribas desenhavam grandes iniciais nos primeiros livros impressos, enquanto outros se dedicavam a desenhar novas fontes que avançavam a nova técnica. Logo, a imprensa começou a exercer influência, e as letras da tipologia se viram livres da mão e pena humanas (FISHER, 2009, p. 236).

Como vemos, conforme o tempo passa, o impresso passa a contar com formatações próprias pelo contínuo aperfeiçoamento das técnicas de impressão, cada vez mais autonomizadas em relação ao manuscrito, o que, porém, não significa, como parece evidente pelo parecer dos autores até aqui arrolados, que o manuscrito tenha deixado de ser útil para as comunidades dos séculos XVI, XVII e XVIII. Como demonstraram as pesquisas de Moreira acerca dos códices que encerra a poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra e sobre manuscrito sedicioso da revolta dos alfaiates, por exemplo, a cultura escribal ainda é significativamente presente não somente na América Portuguesa, como também na Península Ibérica no final do XVII e na primeira metade do século XVIII (MOREIRA, 2001; 2003; 2005). Paulatinamente, num mundo cada vez mais dominado pelo impresso, é o manuscrito que, por diferentes razões, passa a ser moldado pelas estruturas do impresso.

Em uma cultura que conta com as técnicas modernas de impressas desenvolvidas a partir de Gutemberg[272], a multiplicação e circulação de livros é bem mais fácil, mesmo quando submetida ao controle institucional, conforme discutiremos adiante. A redução no custo e a possibilidade de multiplicação da tiragem que a impressa trouxe, tornaram o livro bem mais acessível, ainda que não universalmente acessível, ao menos do ponto de vista da efetiva aquisição de livro, sem falar do aumento das edições que tornou possível o acesso a um número cada vez maior de títulos disponíveis. Como assevera Chartier (2003, p. 37),

[272] Embora tenha passado por estágios de aperfeiçoamento ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, conforme Fisher (2009, p. 238), "as técnicas e a imprensa de Gutenberg pouco se distingue das de Benjamin Franklin". Na verdade, Gutenberg tão somente aperfeiçoou técnicas de impressão já existentes adicionando a elas aquelas que ele próprio desenvolveu (FISHER, 2009, p. 238).

"Gutemberg abre na história do Ocidente a possibilidade da multiplicação dos textos em um tempo em que esta era restrita; e por outro, a multiplicação com uma baixa nos custos de produção vem a ser uma realidade absolutamente indubitável, fundamental". Realidade essa que possibilitou, ainda segundo Chatier, "a penetração da cultura escrita, graças à sua forma impressa, em meios sociais que tradicionalmente estavam fora do mundo do escrito". A maior demanda gera um aumento das tipografias, o que intensifica a produção de livros por toda a Europa. Conforme Gilmont (2002, p. 48),

> As oficinas tipográficas multiplicam-se rapidamente. Da Alemanha, alastram-se inicialmente para a Itália, depois para a França e para o resto da Europa. Por volta de 1520, somente as regiões periféricas como a Inglaterra, os países ibéricos, a Europa central e a Escandinávia ainda não estão bem equipadas. Em compensação, a Alemanha, a Itália, a França e as XVII províncias dispõem de uma rede de casas impressoras muito densa.

Esses três centros terão primazia no primeiro momento da expansão das tipografias na Europa (PETTEGREE, 2011, p. 54-55). Sabemos, porém, que, entre o final do século XV e o início do século XIX, centros que, a princípio, foram bem sucedidos na produção e no comércio de livros enfrentaram crises, alguns dos quais sucumbirão, é o caso, por exemplo, da indústria tipográfica situada na cidade de Veneza, um dos principais entrepostos de impressão na Europa da segunda metade do século XV (PETTEGREE, 2011, p. 65-67; RICHARDSON, 2004, p. 28-47), ao passo que novos centros surgirão. Assim, à medida que a imprensa se consolida, a situação mudará significativamente nos lugares em que, nos limiares da expansão da tipografia, a produção do impresso se manteve tímida quando comparada aos grandes centros irradiadores da cultura escrita desse tempo, Alemanha, Itália e França.

Entre os séculos XVI e XVIII, o acesso aos livros é cada vez mais amplo e comum que em outros tempos, mesmo para aqueles que não têm condição de comprá-los ou mesmo de lê-los. Segundo Chartier (2001b, p. 35),

> Quanto a toda a cultura do Ocidente, esta pode ser considerada como uma cultura do impresso porque há uma relação com o escrito por meio do impresso, nas cidades pelo menos, onde se vêem cartazes, inscrições, livros nas lojas dos livreiros, éditos ou textos oficiais colados nas paredes. Há uma presença do escrito impresso, que cria condições de presença de uma cultura do empréstimo, mesmo para os analfabetos, que contam aí com mediações para poder estabelecer uma relação com esta cultura impressa: mediação da leitura coletiva em voz alta, mediação de um deciframento do texto a partir da imagem, quando existe uma no início do texto, e outras.

Essa "cultura do empréstimo", como diz Chartier, amplia as possibilidades de acesso aos livros, há bibliotecas privadas e públicas e até "sem muros", numa outra expressão do historiador francês que se refere aos inúmeros catálogos de livros publicados no Antigo Regime (CHARTIER, 1999, p. 67-90; cf. BURKE, 2002, p. 176-179). Há não apenas uma multiplicação de livros, mas de espaços, mecanismos de controle e busca e profissionais dedicados a eles, sem esquecer da crescente multiplicação do número de livros por biblioteca, que, cada vez mais, ganha proporções espantosas para a época (CHARTIER, 2004 p. 191-210; BURKE, 2002, p. 176). Quanto a isso dirá Chartier, referindo à situação do impresso no espaço urbano na França do Antigo Regime – situação que pode ser extensiva à Europa, conclusão para qual o próprio trabalho de Chartier aponta:

> Ora, entre os séculos XVII e XVIII, o possível acesso ao livro não se limita à compra e à propriedade individuais, já que nesses dois séculos, justamente, multiplicam-se as instituições que, da biblioteca pública ao gabinete de leitura, permitem um uso coletivo. Daí um necessário díptico que primeiro reconhece a geografia privada do livro, as diferentes tradições de leitura, os gestos da conservação e, em seguida, elabora o inventário das formas da leitura pública do Antigo Regime (CHARTIER, 2004, p. 174).

Na cultura letrada do século XVIII, conforme demonstram pesquisas recentes, muitas das práticas de composição e publicação de textos escritos comuns nos séculos precedentes, permanecem habituais na Península Ibérica e nas colônias.

Nessa cultura letrada, era comum a composição de cadernos em que se recolhiam cópias de textos de interesse pessoal. Esses cadernos reuniam diferentes tipos de escritos, constituindo, por vezes, miscelâneas bem diversificadas do ponto de vista dos gêneros discursivos nelas presentes. Existiam, conforme Hansen e Moreira (2013, p. 158), um "ânimo colecionista que deu origem a códices da mais variada natureza, não apenas no Estado do Brasil e no Maranhão e Grão Pará, mas também na Europa". Conforme os autores, que tomam como exemplo um dos cadernos de Luís Gonzaga das Virgens[273]:

> Alguns cadernos, depois de inscritos com cópias de poemas encomiásticos, com excertos de poemas narrativos, com fragmentos de tratados técnicos, ou

[273] Conforme afiançam Hansen e Moreira (2013, p. 148-149), Luís Gonzaga das Virgens foi "um sedicioso, que era, também, um homem pardo, pobre, simples soldado de linha" que deixou alguns papéis de francesia e livros de mão analisados pelos autores nesse seu estudo sobre as práticas letradas coloniais.

> preenchidos com orações manuscritas a que se justapunham outras impressas – essas em folha volante colada sobre verso ou reto do caderno, ou encartadas, se muitas, entre os fólios do manuscrito –, eram costurados com outros cadernos em que se encontravam copiados papéis de francesia, fragmentos de tratados de retórica e notações gramaticais (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 159).

Vale destacar na descrição de Hansen e Moreira, o fato de que impressos e manuscritos poderiam ser dispostos no interior de um mesmo códice. Combinados, formam um artefato único de leitura que atende a uma demanda individual, "pessoalíssima", e que deve ser tida como um tipo legítimo de circulação de textos no século XVIII, quando a noção de direitos autorais não estava ainda estabelecida em lugares com Portugal e Espanha e respectivas colônias. Ainda conforme Hansen e Moreira (2013, p. 159-160),

> Essas recolhas, pessoalíssimas, pois seus itens eram obra da coleção de homem interessado neles, são a biblioteca dos pobres do mundo luso-brasileiro, em que se pode ter ao alcance da mão ruínas de um saber letrado e erudito que encontra seu lugar nesse novo edifício que a curiosidade de pardos pobres lhes dá em fins do século XVIII. Essas antologias eram o único recurso de acesso inclusive a obras defesas, pois, embora circulassem impressas na Colônia desde o século XVI, eram poucas e era necessário copiá-las para mais facilmente tê-las, ou, ao menos, parte delas.

Ter ciência de práticas como essa reforça a tese sustentada por Chartier, e por outros historiadores do livro, segundo a qual o mundo do impresso não expurga o manuscrito. Mais relevantes do que esse dado, tendo em vista os nossos interesses, é saber que os textos circulavam não apenas em formato impresso e que as "obras" poderiam ser objeto de práticas de seleção e recolha que nos impõe o tratamento particularizado de cada artefato bibliográfico, considerando a sua história específica frente a dos demais papéis e livros que sobreviveram à voracidade do tempo e chegaram até nós, como é o caso dos manuscritos e impressos que sobraram dos poemas épicos luso-brasileiros do final do século XVIII.

A posse de livros proibidos era falta grave que em inúmeras oportunidades constou, nos autos de processos, como um das principais motivos que levavam alguém a ter problemas com o Santo Ofício. Um dos mais célebres casos atualmente conhecido, é o do moleiro Menocchio, magistralmente narrado por Ginzburg em seu *Il formaggio e i vermi* (GINZBURG, 2004, p. 42). Os autos do processo a que Menocchio foi submetido, caso venhamos a dar plena credibilidade aos testemunhos que nele constam, indiciam, entre outras coisas, que a posse de livros não se restringia a camadas letradas das sociedades do Antigo

Regime, mas também, a segmentos iletrados ou semiletrados. A circulação do escrito se deu, portanto, de maneira assimétrica, desigual e, muita da vez, clandestina, tendo em vista os aparatos institucionais de controle do escrito que vigoravam na época por toda a Europa, sobretudo em lugares tridentinos, em cujos poderes seculares e eclesiásticos estavam empenhados na Contra-Reforma.

No século XVIII, assim como sucedeu nas duas centúrias que o precedem, o conceito de publicação, assim como os conceitos de autoria, obra e público se distingue significativamente daquele que passou a ser comum a partir do romantismo. No entanto, mesmo atualmente, o ponto de vista segundo o qual a publicação é publicação impressa é improcedente em relação a muito dos textos que vêm sendo publicados em formato de livro. Sabemos que atualmente a noção de publicação engloba as versões digitais. Mas não somente isso, pois muitos dos livros que saíram do prelo ou foram disponibilizados em formato digital nos últimos anos constituem a recolha de textos anteriormente publicados em redes sociais, por exemplo. Assim, o conceito de publicação com que operamos deve ser criteriosamente precisado, quando sustentamos o ineditismo de uma dada obra. Por outro lado, também sabemos que textos que foram a princípio publicados em forma impressa podem circular, completo ou em parte, em formatos digitalizados, seja como cópias produzidas a partir de um computador, seja como um texto numerizado mediante algum tipo de equipamento de captura de imagem, um scanner, uma câmera. O texto pode ser remanejado, reeditado, passar a fazer parte de uma coletânea, etc. São, portanto, amplas as possibilidades de "manipulação" de um texto na era digital. Para dar um exemplo diretamente relacionado a nosso estudo, basta lembrar que em nossos dias, o *Caramuru* pode ser lido em várias edições impressas ou digitais, por meio de cópias digitalizadas e numerizações de suas edições mais antigas, incluindo a *princeps*, além de existir em cópias manuscritas e impressas que restaram do século XVIII e que estão depositadas em algumas bibliotecas pelo mundo. Sendo assim, hoje, assim como em fins do Dezoito, a noção de publicação não deve se restringir à circulação impressa de um texto.

6.3 MEMÓRIA, ESCRITA E LEITURA

O advento da cultura do impresso deu origem a novas comunidades de leitores; a novos comportamentos e dinâmicas de leitura. Segundo Chartier, "uma relação comunal e respeitosa com a memória escrita, feita de reverência e obediência, deu lugar a um tipo de leitura mais irreverente e desprendida" (CHARTIER, 1999, p. 24-25).

> Os leitores tradicionais tinham acesso a um conjunto de livros fechado e limitado, os quais eram lidos e relidos, memorizados e recitados, possuídos e transmitidos de uma geração para outra. Esse estilo de leitura foi formado pela relação religiosa com textos sagrados e era profundamente impregnado de sacralidade e de autoridade. Os novos leitores devoravam um grande número e uma imensa variedade de impressos efêmeros. Eles liam rápida e avidamente, submetendo o que tinham lido a um julgamento crítico imediato.

Entretanto, como observa Burke, o invento de Gutemberg foi também o responsável por uma série de problemas. A imprensa de tipos móveis acarretou, na cultura Europeia do século XVI, "consequências imprevistas", "seus efeitos colaterais", nas expressões de Burke (BURKE, 2002, p. 173). Tais problemas, inclusive, afetaram a cultura do livro também nos séculos XVII e XVIII. Segundo Burke (2002), em decorrência do invento de Gutemberg, ocorreu o que ele denomina "explosão da informação nos primórdios da Europa moderna". Como afirma Chartier, ao refletir sobre a mediação editorial,

> Em relação à cultura escrita, dois problemas inquietam os homens e as mulheres da primeira modernidade, entre o final do século XV e o início do século XIX: o receio da perda e o medo do excesso. O primeiro desses pensamentos produziu um conjunto de gestos visando salvaguardar o patrimônio escrito da humanidade: da coleta dos textos antigos à edição dos manuscritos, da edificação de grandes bibliotecas à organização dessas "bibliotecas sem paredes" que são os catálogos, os inventários, as enciclopédias. Os editores desempenham um papel nessa tarefa, transformando, graças à imprensa, em objetos duráveis, multiplicados, difundidos, o que os outros suportes do escrito não podiam salvar do efêmero. Porém, a multiplicação da produção impressa é logo vista como um perigo. Para dominar esse possível excesso, são necessários instrumentos que permitam selecionar, classificar, hierarquizar. Essas ordenações cabem a múltiplos atores, mas os editores, por suas escolhas, desempenham um papel essencial nessa domesticação da abundância (CHARTIER, p. 75-76).

Se, na chamada Alta Idade Média, como explicita Burke (2002), o problema havia sido a escassez de livros, no século XVI, era a grande proliferação deles que passava a ser um problema. Problema compreendido e nomeado como problema por parte de muitos que vivenciaram esse período, como também por parte de instituições contemporâneas, como, por exemplo, a Igreja Romana. A principal preocupação, nesse caso, era que "a imprensa estimulasse leigos comuns a estudar textos religiosos por conta própria em vez de acatar o que lhes dissessem as autoridades". Havia uma clara consciência, às vezes incisivamente

declarada – e não somente por parte da Igreja, que logo se armou de instrumentos de controle do impresso –, de que era urgente a necessidade de controle dessa profusão de livros (BURKE, 2002, p. 174-175)[274].

A "explosão da informação", que, como vimos, ocorre, segundo Burke, como um das consequências do surgimento de uma cultura do impresso, certamente, afeta a relação que a cultura escrita tem com a memória. Com certeza, cria novas demandas nesse sentido. Estabelecendo novas relações, novas dinâmicas, novos imperativos. Emergem assim novas "condições de possibilidade" para o agenciamento da memória no que se refere à produção e leitura de textos escritos. Para Leroi-Gourhan, este é o período em que ocorre uma expansão da memória (cf. LE GOFF, 2003, p. 455-456). O novo suporte do escrito acarretará uma reconfiguração das modalidades do mnemônico que se relacionam à cultura escrita. Nas palavras de Burke (2002, p. 175), "a nova invenção produziu uma necessidade de novos métodos de gerenciamento da informação". Ao logo de seu ensaio, Burke aborda três ordens de problemas desencadeados pela invenção da imprensa, como também, pelas soluções buscadas para solucionar tais problemas. Para ele, a imprensa teria provocado "novas modalidades de leitura, escrita e organização da informação", que, por sua vez, provocaram "suas próprias consequências imprevistas, tanto no campo social quanto no intelectual" (BURKE, 2002, p. 181).

Entendemos, portanto, que uma reconfiguração das modalidades de memória, seja no âmbito da leitura, da escrita ou da organização da informação deva ser incluída entre os efeitos colaterais que a emergência da cultura do impresso acarretou para as sociedades europeias do Antigo Regime. Poder-se-ia dizer ainda que a memória deveria ser posta ao lado da leitura, da escrita e da organização da informação, uma vez que se poderia afirmar o surgimento de novas modalidades de memória como conseqüência com a cultura do escrito. Entretanto, se isso fosse feito, o conceito de memória se restringiria aos limites de uma operação, técnica ou estratégia, como essas que nos apresenta Burke. Isso porque "memória" é aqui entendida como algo que perpassa, possibilita, agencia a efetivação de práticas,

[274] Essa mudança não passou despercebida por Le Goff. No seu entender, "a imprensa revoluciona, embora lentamente, a memória ocidental" (LE GOFF, 2003, p. 451). Não passou despercebida também por Leroi-Gourhan, como o próprio Le Goff observa. Em *Le geste et la parole* (1964-65), Leroi-Gourhan argumenta que "até o aparecimento da imprensa [...] dificilmente se distingue entre a transmissão oral e a transmissão escrita. A massa do conhecido está mergulhada nas práticas orais e nas técnicas; a área culminante do saber, com o quadro imutável desde a Antiguidade, é fixada do manuscrito para ser apreendida de cor [...] com o impresso [...] não só o leitor é colocado na presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas que é freqüentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito" (LEROY-GOURHAN *apud* LE GOFF, 2003, p. 452).

técnicas e estratégias, sem negar que continue existindo como arte (*tekhné*). Não parece, contudo, terem surgido novas modalidades de memória, como surgiram novas modalidades de escrita, leitura e organização da informação. O que de fato parece ter havido, com a cultura do impresso, é um redimensionamento (ou reconfiguração) das modalidades que atuam em técnicas, práticas e estratégias de processamento, organização ou produção de conhecimento e/ou saberes, bem como de informações, algo próximo do que ocorreu com o livro, que não surge com a imprensa, mas é reinventado em decorrência dela.

As práticas letradas entre os séculos XVI e XVIII, estarão em grande medida condicionadas pela cultura impressa, mesmo com a permanência das práticas de manuscriptura. A presença dessa nova modalidade do texto escrito afeta em vários sentidos a produção cultural do período. Como conclui Chartier (2001b, "a cultura do impresso impregnou a totalidade das práticas culturais, incluindo as que não são da leitura, como as rituais ou as de festas, e incluindo a população analfabeta ou mal-alfabetizada". Podemos concluir, portanto, que também as técnicas de escrita poética e o agenciamento da memória no processo de elaboração retórica dos poemas também foi afetada pela cultura do impresso. No século XVIII, época em que foi escrito o *Caramuru*, isso é, evidentemente, mais acentuado que nos dois primeiros séculos que se seguiram à chamada "revolução de Gutemberg".

Resta-nos, ainda, refletir brevemente acerca da possibilidade de emprego da leitura como ferramenta de composição de textos escritos. Entre os séculos XVI e XVIII, um poeta pode muito bem se valer da leitura no ato de composição de um poema. Pode consultar um ou vários livro simultaneamente; pode, diante de uma dúvida, retornar ao que já fora lido. Como cremos ter feito Santa Rita Durão, pode consultar várias obras para, delas, extrair informações precisas para a invenção, ou como era costume nos poemas épicos do século XVIII, para elucidar certas passagens ou palavras por meio de notas[275], como parece sugerir a seguinte declaração que fecha seu prólogo ao *Caramuru*:

> Sebastião da Rocha Pita, autor da *História brasílica*, natural da mesma cidade, assevera que Catarina Álvares no Senhor D. João III os direitos que tinha sobre os tupinambás, como herdeira dos seus maiores principais; ele mesmo atesta que aquele monarca mandara aos seus governadores que honrassem e atendessem Diogo Álvares Caramuru pelos referidos serviços; e foi com efeito tronco da nobilíssima casa da Torre da Bahia; e Catarina

[275] Cf. Como afirma Burke, as notas são um "fenômeno típico do século XVIII". Como ele segue dizendo, nesse período, difundiu-se a "prática erudita de providenciar algum tipo de orientação para o leitor de um determinado texto", onde, por exemplo, "encontrar provas e informação adicional", podendo essa orientação, como explicita Burke "aparecer no próprio texto, na margem ("nota lateral"), no pé da página ("notas inferiores"), no fim do texto ou em apêndices especiais contendo documentos" (BURKE, 2002, p. 180; cf. GRAFTON, 1997).

> Álvares sua mulher foi honrada por aquela metrópole com o seu retrato sobre a porta da casa da pólvora, ao lado das armas reais. Leia-se Vasconcelos na *Historia do Brasil*, Francisco de Brito Freire e Sebastião da Rocha Pita.

Ao declarar que leu na *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita, a informação que agora repassa sobre Catarina Paraguaçu, e ao indicar a leitura das obras mencionadas, incluindo a já referida *História*, o poeta declara, sub-repticiamente, que as obras mencionadas são fontes não meramente lembradas, mas diretamente consultadas quando da elaboração do poema.

Em outros tempos, supõe-se que tal coisa não fosse possível. Na Antiguidade, por exemplo, segundo Chartier, as condições materiais impossibilitavam, ou ao menos tornavam bastante improvável, que os escritores lessem ao mesmo tempo em que escreviam, uma vez que

> A leitura antiga é leitura de uma forma de livro que não tem nada de semelhante com o livro tal como o conhecemos, tal como o conhecia Gutenberg e tal como o conheciam os homens da Idade Média. Este livro é um rolo, uma longa faixa de papiro ou de pergaminho que o leitor deve segurar com as duas mãos para poder desenrolá-la. Ele faz aparecer trechos distribuídos em colunas (CHARTIER, 1999, p. 24).

Diante dessas condições objetivas de leitura, conclui Chartier que alguém envolvido no ato da leitura não fosse capaz de escrever. Como diz Chartier (1999, p. 24), com esse tipo de "livro" à disposição ou bem se lê, ocupando, com isso as duas mãos "mobilizadas para segurar o rolo", tendo, nesse caso, apenas a possibilidade de ditar a um escriba as reflexões, notas e tudo o mais que o ato de leitura inspira, ou bem se escreve no decorrer da leitura, mas, como segue dizendo Chartier, forçosamente, seria necessário fechar-se o livro e não mais ler até desocupar as mãos. Com as invenções do códice e, séculos depois, da imprensa, tal prática tornou-se, cada vez mais, não apenas possível, mas comum. Com esse novo suporte textual que "o leitor conquista a liberdade", pois "colocado sobre uma mesa ou escrivaninha, o livro em cadernos não exige mais a mesma mobilização do corpo" (CHATIER, 2003, p. 41). O "autor" dos séculos posteriores à invenção do códice pode, portanto, à diferença dos antigos, "escrever ao mesmo tempo que lê, consultar e comparar as obras abertas diante de si" (CHARTIER, 1999, p. 24). Podemos, porém, levantar algumas questões em relação a essa hipótese. Sempre é plausível imaginar, por exemplo, que possam ter existido expedientes que

viabilizassem a simultaneidade de ambas as práticas, como, por exemplo, algum mecanismo que tornasse possível prender as extremidades da folha que constituía o rolo. Lembremos, por exemplo, da operação com a qual se ocupavam os antigos escribas, sejam eles babilônicos, persas, judeus, gregos ou romanos: a cópia. A cópia é um ato em que, geralmente, a leitura, ou uma modalidade bem mais mecânica dela, e a escrita se conjugam. A reprodução escribal de um texto exige que o seu agente esteja diante do texto de que se originará a cópia. É bem verdade que a cópia poderia ser feita por meio de ditado. Mas o que podemos depreender de alguns textos antigos em que há referências a essa classe, o trabalho do escriba parece ter sido, na maioria das vezes, uma atividade solitária. Isso poderia nos levar a supor que a escrita praticada pelos escribas no ato da cópia fosse acompanhada de leitura. Por fim, uma última questão falar do recurso às "quase divinas" proezas da memória artificial (RICOEUR, 2007, p. 73-77), que permitia a memorização de grandes porções de textos, os quais poderiam ser, por meio dos *loci*, facilmente acessados posteriormente no ato da escritura sem haver a constante necessidade de se consultar os pergaminhos (YATES, 2007, p. 23). A despeito de tais conjecturas, é certo que a prática simultânea da escrita e da leitura foi facilitada pela invenção do *codex*. É provável, portanto, que essa facilidade tenha contribuído para restringir, ou ao menos modificar, significativamente, o papel da memória na prática da escrita.

Com efeito, "as modalidades de escritura condicionam a leitura" (ZUNTHOR, 2001, p. 104). Lembrando que o sentido de "escritura", nessa afirmação, é alargado por Zumthor. Escritura designa o amalgama entre o código linguístico e os seus suportes bibliográficos. A constituição textual e bibliográfica de um escrito e as condições materiais em que se processa a atividade da leitura do mesmo, podem limitar, dificultar e até impedir a leitura. Segundo Zumthor, mesmo depois da invenção da imprensa, e isso por um bom tempo, a prática da leitura

> permanece difícil e, sem dúvida, mesmo para os letrados, pouco comum. Ela tem de superar obstáculos materiais consideráveis: externos, como a pouca maneabilidade de vários volumes (frequentemente, uma escrivaninha foi indispensável) ou a má iluminação; internos, como a diversidade dos estilos de escritura e dos sistemas abreviativos, a qualidade do suporte, a ilegibilidade de certas letras, o emprego de uma língua bastante diferente da fala cotidiana.

Para Platão, como lemos no *Fedro* (PLATÃO, 2000, p. 120-123), a escrita é responsável pelo esquecimento dos homens. No mito egípcio sobre Tamuz e Thoth, contado e comentado, no diálogo, por Sócrates, a escrita – conforme o declara Tamuz a Thoth, deus que

teria, segundo a lenda, inventado a escrita, crendo ser ela um remédio contra o esquecimento –, ao invés de auxiliar à memória, seria, na verdade, promotora do esquecimento que deveria evitar, como esperava Thoth, e, em decorrência disso, seria também promotora de ignorância, devido a confiança que os homens passam a ter no registro escrito, em detrimento da memória. Com o recurso ao escrito, os homens se lembram "de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos". Por esse motivo, a escrita, segundo o julgamento de Tamuz, é um meio de "rememoração" e não "um remédio para a memória", como parecia ao seu inventor.

Se, de fato, como ajuíza o personagem do diálogo platônico, a escrita é um concorrente da memória, pois havendo a possibilidade do registro escrito a memorização, a princípio, é desnecessária, parece pertinente supor que a relativa facilidade de acesso aos livros e o auxilio da leitura na prática da escrita nas sociedades do Antigo Regime tenha restringido, redimensionado, o papel da memória na elaboração de textos escritos. Essas mudanças, como já assinalamos, teriam sido responsáveis por novos modos de produção de textos escritos e de recurso à memória nesse trabalho de elaboração textual. Pelo desenvolvimento de novas técnicas de composição poética e, como decorrência disso, pelas transformações concernentes ao emprego de técnicas mnemônicas na elaboração dos poemas. O poeta como escritor continua dispondo do agenciamento da memória nos seus atos de composição, entretanto, o modo como se dá esse agenciamento é o que se transformou no correr dos séculos desde a Antiguidade. Dessa forma, parece verossímil supor que os poetas se valham de uma arte da memória ou do que sobrou dela depois de tantas transformações e, completamente certo, que processos mnemônicos permeia todos os atos de composição de um poema do século XVI até a segunda metade do XVIII. A presença abundante, em alguns casos até excessiva (CHARTIER, p. 75-76), do impresso, a maior facilidade de acesso a livros, a possibilidade de ler durante o ato da escrita, ou de escrever à medida que se realiza a leitura de um texto, o que torna viável tanto a consulta de um livro no ato da produção de um escrito, quanto a comparação entre dois ou até mais livros abertos sobre a mesa, poderia nos fazer deduzir que o recurso à memória, ao menos no que se refere à prática da memorização, ao menos em tese, dispensável. Entretanto, essa tese pode ser verdadeira ao menos em parte. Sabemos que a memorização é ferramenta central de aprendizagem no modelo jesuítico de ensino, como é possível se comprovar em uma leitura das *Constituições da Companhia de Jesus* ou do *Ratio Studiorum*.

O modo como a memória atua na composição de um poema escrito é em grande medida distinta da forma como ela é necessária na composição oral. Em uma tradição poética

oral, a composição, embora seja claramente distinta da performance, se associa a ela (NAGY, 1996, p. 1). Essas duas atividades são complementares, como já haviam demonstrado os estudos de Albert Lord (1960). Há uma inegável interação entre a composição poética e a performance na cultura oral. No caso da composição escrita – embora se escreva para que se lei, obviamente –, o autor escreve sempre tendo em vista um leitor implícito, o que poderíamos identificar também com o auditório universal de trata Chaïm Perelman (PERELMAN, 2000, p. 33-34). Ele não tem geralmente a pretensão de alcançar um leitor em particular, de publicar o seu poema por meio de qualquer forma de performance. A leitura é pretendida, esperada, pode até ser fomentada, entretanto nunca será garantida ou será uma decorrência imediata da escritura. No caso da composição oral, esta não somente é feita com vistas à performance, em certa medida ela se efetiva durante e mediante a performance. A composição é um esquema para a performance. A composição tem uma extensão e um fim em si mesma, a composição oral não. Assim sendo, a memória assume papeis diferentes nessas duas modalidades de composição poética. Em uma a memória é responsável pelo acesso ao repertório de referências e convenções de que partilha o escritor; é um meio de estabelecer relações também; ela constitui o repertório, o preserva e o acessa. Tais operações também estão presentes na composição oral. Entretanto, nela, por causa da performance, o papel da memória é mais amplo. Como já foi dito a performance é de certo modo uma extensão da composição, um vez que esta é uma espécie de esquema que serve àquela. No caso da épica, porém, há uma margem muito grande de variação de certos elementos e a conservação de outros.

A poesia oral é poesia de variação textual. A cada performance, a ordem de alguns episódios, certos elementos da narrativa, bem como o vocabulário, certos detalhes e até mesmo nomes de personagens secundários poderiam ser mudado ou omitidos, sem, contudo, comprometer o esquema geral da narrativa.

Um poema escrito é geralmente elaborado tendo-se em vista uma forma final, definitiva. A poesia oral dos aedos, dos *Minnesängers*, dos *troubadours*, dos *jongleurs* ou dos trovadores galego-portugueses apresentava geralmente variações textuais de uma performance para a outra, como também variações, o que é mais natural, na própria performance. Mesmo a poesia do preservada em forma de manuscrito, a *chanson de geste*, a que chegou a nós por meio dos cancioneiros provençais e ibéricos, as técnicas de com composição ou de registro estão diretamente associadas a um tipo de elaboração que remete à tradição oral Como diz Zumthor, "o escrito manteve durante séculos estruturas ou procedimentos talvez originalmente próprios de tradições orais" (ZUMTHOR, 2001, p. 217).

A cultura do impresso – e podemos ampliar a cultura do códice – torna determinadas técnicas associadas ao ato de escritura obsoletas. A outras, impõe novas condições de existência. Novas condições de exercício. As técnicas mnemônicas próprias dos atos de elaboração textual são um exemplo disso. Em primeiro lugar, porque os textos não são produzidos, como no caso da cultura oral, por meio da e para a oralidade. A escritura, ao menos daqueles textos que visam à publicação, é efetivada, cada vez mais, com vistas à impressão. Embora houvessem textos escritos para circularem de forma manuscrita nos séculos XVI, XVII e XVIII. Os textos poéticos não são o registro de tradições orais, como se deu com a *Ilíada* e a *Odisséia* ou com as canções de gesta, mas, geralmente, uma prática de escritura de poemas, a elaboração se confunde, desse modo, com a composição. Compor, nesse caso, é escrever. É nesse sentido que *Vila Rica, Uraguai, A Conceição, Caramuru* e *Muhraida* foram compostos, como anos antes se deu com *Os Lusíadas* de Camões. A elaboração textual do poema é assim um ato de escrituração que tem em vista uma recepção primeiramente letrada por meio da leitura, mas que, como sabemos, pode ser apropriada de outros modos, até mesmo por parte de uma audiência iletrada. Segundo Chartier (2003), essa mudança ocorreu bem ante do século XVI, é uma mudança que, no século XVIII já ocorrera há, pelo menos, seis séculos. Chartier a situa no século em que surgiu a escolástica,

> Uma ruptura essencial ocorre no século XII, quando a escrita não tem apenas uma função de conservação e de memorização, mas é composta e copiada ao fim de uma leitura, entendida como um trabalho intelectual. A um modelo monástico de escritura sucede, nas escolas e universidades, um modelo escolástico da leitura (CHARTIER, 2003, p. 35).

Chartier (2003, p. 35-36) descreve essa mudança nos seguintes termos:

> No mosteiro o livro não é copiado para ser lido, ele conserva o saber como um bem patrimonial da comunidade e tem usos antes de tudo religiosos: a "ruminação" (*ruminatio*) do texto, verdadeiramente incorporada pelo fiel, a meditação, a prece. com as escolas urbanas, tudo muda: o lugar de produção do livro, que passa do *scriptorium* à loja do comerciante; as formas do livro, com a multiplicação das abreviaturas, das descrições, das glosas e dos comentários, e o próprio método de leitura, que não é mais participação do mistério da Palavra, mas decifração regrada e hierarquizada da letra (*littera*), do sentido (*sensus*) e da doutrina (*sententia*).

Os modos como a memória participa dessas várias operações implicadas nos atos de composição, porém, é diferenciada em relação ao que se verifica em outros períodos e

culturas. Como pudemos ler nas palavras de Leroi-Gourhan, assiste-se, como desdobramento do aparecimento da imprensa, "à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito" (LEROY-GOURHAN apud LE GOFF, 2003, p. 452). A alteridade existente entre esses modos de agenciamento da memória e aqueles que caracterizam as Antiguidades e as Idades Médias ou os que são próprios das sociedades que não se valem da escrita. É uma memória que transita entre as operações as consultas e as conferências, que opera pela memorização e a recordação de grandes porções de texto, mas que também aponta para referências a serem consultadas, conferidas; que institui uma rede de relações "intertextuais", para usar um termo relativamente moderno, primeiramente procuradas ou dadas pelas relações que o engenho e a erudição propiciam, entre os textos que se têm diante de si no ato da leitura e os que já foram lidos, decorados, ou mesmo os que foram apenas folheados ou dos quais somente se ouviu falar algo, aos quais se buscará, ou não, para a consulta a conferência. As múltiplas formas de apropriação dos diversos textos que circulam se encontram no ato de composição de um poema, sempre se resguardando, evidentemente, como veremos adiante com um pouco mais de atenção e demora, na busca pelo lastro da *auctoritas* de antigos e modernos. Não é possível, portanto, sustentar que é a mesma modalidade de memória artificial que encontramos nos autores romanos por meio da qual opera um poeta setecentista, por exemplo. Nem mesmo a *ars memorativa* da Idade Média o é plenamente. Mas, do mesmo modo, não é plausível pensar que as técnicas mnemônicas de que se valem os poetas do século XVI, XVII e, principalmente, do XVIII são completamente estranhas à arte da memória de que tratam os escritos dos retores romanos e que atravessou, sendo modificada em certo, os vários séculos que os separam do período a que nos propomos estudar.

Há, como sabemos, uma distinção entre a produção de textos escritos e a produção de livros que, apesar e obviamente representarem duas atividades completamente separadas, apesar de, em muitos casos, manterem estreitas relações, como observa Chartier, são frequentemente confundidas (CHARTIER, 2001b, p. 96). Cada uma delas é, a bem da verdade, como o próprio Chartier diz, um conjunto de dispositivos. Entretanto, efetivados por operações, ou dispositivos, particulares. São, desse modo, conjuntos diferentes, não somente por que reúnem dispositivos diferentes, mas por que apresentam condições de possibilidade, resultados, atores e fins diferentes, por mais que se possa pensar o contrário. Do mesmo modo que se diferenciam o processo de escritura de um texto e a sua publicação. Aqui, interessa-nos apenas a definição que Chartier dá ao primeiro desses "conjuntos de dispositivos", ou seja, a escrita de um texto. Segundo Chartier,

> Com efeito, podemos definir como relevantes à produção de textos as senhas, explicitas ou implícitas, que um autor inscreve em sua obra a fim de produzir uma leitura correta dela, ou seja, aquela que estará de acordo com sua intenção. Essas instruções, dirigidas claramente ou impostas inconscientemente ao leitor, visam a definir o que deve ser uma relação correta com o texto e impor seu sentido. Elas repousam em uma dupla estratégia de escrita: inscrever no texto as convenções, sociais ou literárias, que permitirão a sua sinalização, classificação e compreensão e empregar toda uma panóplia de técnicas, narrativas ou poéticas, que, como uma maquinaria, deverão produzir efeitos obrigatórios, garantindo a boa leitura (CHARTIER, 2001a, p. 96-97).

Existe nesse processo descrito, como segue dizendo Chartier, um "conjunto de dispositivos" que resultam do ato da escrita, os quais são "puramente textuais" e que são almejados pelo autor do texto. Esses dispositivos "tendem a impor um protocolo de leitura seja aproximando o leitor a uma maneira de ler que lhe é indicada, seja fazendo agir sobre ele uma mecânica literária que o coloca onde o autor deseja que esteja" (p. 97). É preciso ter em conta, porém, como nos adverte Zumthor, que "na perspectiva histórica, a relação entre *medium* e atividade de espírito não é unívoca", isso significa dizer que a escrita, como *medium* que é, "não se confunde nem com a intenção nem mesmo com a aptidão de fazer da mensagem um texto". A escrita "tem sua história, seu ritmo próprio de desenvolvimento; a textualidade tem os seus, assim como as mentalidades escriturais" (ZUMTHOR, 2001, p. 96-97).

Estão implicados, nesse processo de elaboração descrito por Chartier, embora ele não os explicite, até porque não diziam respeito diretamente aos objetivos de sua argumentação, aspectos concernentes à memória. Esses "dispositivos", ou operações, as quais se refere Chartier, são completamente subsidiados pela memória, e em um duplo sentido. Em primeiro lugar, por que dependem de processos mnemônicos para efetivar no texto a inscrição das referidas convenções que tornarão possível a "sinalização, classificação e compreensão" do texto, bem como o emprego da "panóplia de técnicas, narrativas ou poéticas" – que, no caso da epopeia, como veremos, não são "narrativas ou poéticas", mas "narrativas e poéticas" –, "que, como uma maquinaria, deverão produzir efeitos obrigatórios, garantindo a boa leitura". Em segundo lugar, por que a própria esperança de que o leitor será de fato capaz de ler o texto que se escreve, por outro lado, está fundada na crença, ou certeza, de que este pode acessar, com o agenciamento da memória, um repertório comum de "senhas". Evidentemente, nada impede que um leitor se aproprie de um escrito sem que tenha acesso ao mesmo repertório de "senhas" inscritas pelo autor no texto, ou mesmo, como bem entender, algo que o próprio

Chartier observa alhures, ao comentar certas palavras de Certeau (CHARTIER, 1999, p. 11), ou mesmo quando discorre sobre as práticas urbanas do impresso na França do Antigo Regime (2004, p. 173), apenas a titulo de exemplo – este é inclusive um dos aspectos da leitura para os quais a "estética da recepção" já chamara a atenção. O caso do moleiro Menocchio serve para ilustrar tal constatação acerca da leitura (GINZBURG, 1987). Isso está diretamente relacionado ao que Jauss denominou horizonte de expectativa (JAUSS, 1994, p. 35). Nas palavras de Goulemot (2001, p. 107),

> Ler é dar um sentido de conjunto, uma globalização e uma articulação aos sentidos produzidos pelas sequências. Não é encontrar o sentido desejado pelo autor, o que implicaria que o prazer do texto se originasse na coincidência entre o sentido desejado e o sentido percebido, em um tipo de acordo cultural, como algumas vezes se pretendeu, em uma ótica na qual o positivismo e o elitismo não escaparão a ninguém. Ler é, portanto, constituir e não reconstituir um sentido.

Entretanto, devemos estar atentos aos limites das propostas de estudo da estética da recepção no tocante às diferentes possibilidades de leitura de uma mesma obra, pois, embora haja nelas uma previsão quanto à mudança do horizonte de expectativa há uma ambigüidade, quando não um silêncio absoluto, no que se refere à interferência ou mesmo determinação por parte dos códigos bibliográfico-textuais na efetivação da leitura. Segundo Chartier, a estética da recepção hesitaria entre duas diferentes perspectivas em relação a esse problema. Se, por um lado, considera-se que "os dispositivos textuais impõem necessariamente ao leitor uma posição relativa à obra, uma inscrição do texto em um repertório de referências e de convenções, uma maneira de ler e compreender", por outro, há um reconhecimento da "pluralidade das leituras possíveis do mesmo texto, em função das disposições individuais, culturais e sociais de cada um dos leitores" (CHARTIER, 2001, p. 100). Como segue argumentando Chartier,

> Implicitamente, na primeira perspectiva o horizonte de expectativa dos leitores é pensado como sendo unitário, fundado sobre uma experiência partilhada, que permite a decifração correta dos sinais textuais depositados no texto. Na segunda, as condições diferenciais da apropriação do texto repercutem fora dele e, portanto, fora do alcance de um enfoque unicamente centrado sobre o leitor na obra, e não no social (p. 100).

Chartier propõe então uma abordagem que, como ele diz, "permite, talvez, reduzir essa ambigüidade", a saber, a consideração dos dispositivos tipográficos. Isso porque, tais

dispositivos, segundo ele, têm "tanta importância, ou até mais, do que os "sinais" textuais, pois são eles que dão suportes móveis às possíveis atualizações do texto". São eles que permitem, como segue dizendo Chartier, "um comércio perpétuo entre textos móveis e leitores que mudam, traduzindo no impresso as mutações de horizonte de expectativa do público e propondo novas significações além daquela que o autor pretendia impor a seus primeiros leitores" (2001, p. 100). Segundo conclui Chartier (2001, p. 105),

> Reconstituir a leitura implícita visada ou permitida pelo impresso não é, portanto, contar a leitura efetuada e ainda menos sugerir que todos os leitores leram como se desejou que lessem. O conhecimento dessas práticas plurais será, sem dúvida, para sempre inacessíveis, pois nenhum arquivo guarda seus vestígios. Com maior freqüência, o único indício do uso do livro é o próprio livro. Disso decorre também sua imperiosa sedução.

Com efeito, "as modalidades de escritura condicionam a leitura" (ZUNTHOR, 2001, p. 104). Lembrando que o sentido de "escritura", nessa afirmação, é alargado por Zumthor. Escritura designa o amalgama entre o código linguístico e os seus suportes bibliográficos. A constituição textual e bibliográfica de um escrito e as condições materiais em que se processa a atividade da leitura do mesmo, podem limitar, dificultar e até impedir a leitura. Segundo Zumthor (2001), mesmo depois da invenção da imprensa, e isso por um bom tempo, a prática da leitura

> permanece difícil e, sem dúvida, mesmo para os letrados, pouco comum. Ela tem de superar obstáculos materiais consideráveis: externos, como a pouca maneabilidade de vários volumes (frequentemente, uma escrivaninha foi indispensável) ou a má iluminação; internos, como a diversidade dos estilos de escritura e dos sistemas abreviativos, a qualidade do suporte, a ilegibilidade de certas letras, o emprego de uma língua bastante diferente da fala cotidiana.

A maior parte da produção poética dos séculos XVI, XVII e XVIII é escrita para ser lida e não oralizada, ou, como prefere Zumthor, vocalizada (ZUNTHOR, 2001, p. 20), por mais que, como sabemos, a leitura em voz alta seja largamente praticada, principalmente no que se refere aos séculos XVI e XVII, na França do *Ancien Regime*, na Espanha do *Siglo de Oro*, bem como, podemos dizer, em toda a Europa desse período (CHARTIER, 2002, p. 124-130). A leitura em voz alta, na Espanha do Século de Ouro, por exemplo, é "qualificada como o modo corrente, esperado, visado, da apropriação das obras, qualquer que seja seu gênero" (CHARTIER, 2002, p. 124). Como assevera Frenk, de cujos estudos Chartier se vale, "la

‘oralidad’ de la cultura literaria del Siglo de Oro es, ciertamente, amplísima” (FRENK, 2006, p. 51).

A leitura silenciosa é uma das importantes conquistas culturais da primeira modernidade. Desde o século XV ela tornara-se comum. Ao que tudo indica, a leitura realizada apenas por intermédio dos olhos

> conquistou progressivamente todos os meios de leitores durante a Idade Média. A princípio reservada aos copistas dos *scriptoria* monásticos, a partir de meados do século XII transforma os hábitos universitários e dois séculos depois conquista as aristocracias leigas. No século XV, a leitura silenciosa tornou-se, portanto, a maneira usual de ler – pelo menos para os leitores familiarizados com a escrita e de longa data alfabetizados (CHARTIER, 1991, p. 126).

Certamente a leitura em voz alta, ou oral, continuará concorrendo com a leitura silenciosa, por mais que essa ganhe cada vez mais espaço, se consolidando como o modo de leitura característico da modernidade. Entretanto, somente para os que “lentamente adquirem o domínio da leitura e para os quais o livro continua sendo um objeto incomum, estranho, de raro manuseio”, como assevera Chartier (1999, p. 126), “o procedimento antigo sem dúvida nenhuma permanece como uma necessidade”. A leitura oral é praticada também, principalmente no século XVIII, como forma de socialização do escrito, como “fala mediadora”, na expressão de Chartier, que acabavam por incluir os iletrados e semiletrados na “ordem dos livros” (CHARTIER, 2004, p. 219-226). A despeito dessa permanência da leitura oral, somente essa modalidade de leitura, como diz Chartier, “pode subtrair o leitor ao controle da comunidade quando lê num espaço coletivo”. Somente ela, igualmente, permite “a interiorização imediata do que é lido por aquele que lê” (CHARTIER, 1991, p. 126). Razões suficientes para uma ampla difusão dessa prática no ocidente e para que se preferisse ela à leitura oral.

Com isso, cada vez mais, os poemas, e não somente eles, são escritos tendo em vista a nova modalidade de leitura. Por outro lado, é necessário admitir, também, que a recitação, ou porções de textos memorizados, às vezes muito longos, continua sendo algo comum, por exemplo, na educação formal, como técnica de aprendizagem (GRAFTON, 2002, p. 23-24).

Independentemente, dessas questões, porém, é inegável que memória é não só necessária, mas indispensável tanto ao processo de escritura de um texto, quanto ao ato de leitura do mesmo, que precisará acessar, pelo agenciamento mnemônico, ao menos teoricamente, o repertório que permitirá a leitura do texto, segundo o que propôs aquele que o

escreveu. Mesmo quando o leitor não tem internalizado o mesmo repertório de referência do qual se valeu o escritor, ou o tem apenas em parte, acessará, necessariamente, um repertório próprio que possibilitará "uma leitura" do texto, que provavelmente não será aquela prevista pelo autor, talvez nem mesmo aproximada, mas que será uma leitura que, por seu turno, será uma operação dependente da memória. Ambas as operações, a escrita e a leitura, são dependentes da memória, pois ambas dependem do acesso a um repertório internalizado – ou poderíamos dizer, para ser até mais precisos, repertórios – de referências, partilhado, ou não, por escritores e os possíveis leitores do texto.

Tomemos como exemplo outra passagem do prólogo do *Caramuru*. Nas "Reflexões prévias e Argumento", prólogo do poema, Santa Rita Durão busca persuadir seus leitores da justeza de sua escolha, sendo também religioso, por se aventurar na escrita de uma obra poética. É justamente em meio a essa sua argumentação que encontramos a "evidência discursiva" do fim pragmático que ele pretende dar à obra. Como logo depreender de suas palavras, o poema não visa primeiramente a esse fim, como podemos ler:

> Sei que minha profissão exigiria de mim outros estudos; mas estes não são indignos de um religioso, porque o não foram de bispos, e bispos santos; e o que mais é, de santos padres, como S. Gregório Nazianzeno, São Paulino e outros; maiormente, sendo este poema ordenado a pôr diante dos olhos aos libertinos o que a natureza inspirou a homens tão remotos das que eles chamam *preocupações de espíritos* débeis.

Como vemos, para o frei agostiniano, o poema épico que apresenta tem uma destinação principal: defender a fé católica das pressões que as ideias da ilustração exerciam sobre a Igreja em Portugal. Escrever poesia, nesse caso, se mostra extremamente conveniente a um religioso. O poeta quer demonstrar que a sua escolha, ao invés de se revelar imprópria e indecorosa, é, na verdade, digna de aceitação e por que não dizer de louvor. Ao longo do *Caramuru*, vemos que, de fato, o objetivo declarado desde o prólogo pelo poeta condiz com a argumentação desenvolvida ao longo do poema. Nesse sentido, podemos dizer que Santa Rita Durão termina por definir "o que deve ser uma relação correta" com o poema que escreveu, ou seja, uma leitura que estará mais de acordo com o que pretendia no ato da escritura. Intenção não apenas presente no texto por meio daquelas "senhas" de que fala Chartier, mas que é declarada pelo poeta no prólogo, como acabamos de ler. Se lermos o *Caramuru* tendo essas palavras de Durão em conta, bem como as regras de composição do gênero épico, ainda válidas na segunda metade do século XVIII, logo fica patente que, no poema de Santa Rita Durão, estão inscritas convenções poéticas, retóricas e sociais que, como diz Chariter,

"permitirão a sua sinalização, classificação e compreensão" por parte de seus leitores imediatos, percebemos ainda, numa leitura tal, que o poeta emprega técnicas de composição que visam à produção de efeitos de sentido "obrigatórios", responsáveis por garantir a "boa leitura" da obra[276].

As estratégias de composição empregadas pelos poetas do século XVIII, tais como Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio de Gonzaga, Henrique João Wilkens e José de Santa Rita Durão, são, como buscaremos demonstrar, dependentes da memória. Uma memória que, é verdade, não é apenas técnica, mas que opera na elaboração técnica dos enunciados poéticos. Se por um lado, é inegável que houve uma mudança quanto ao agenciamento da memória no processo de elaboração de textos escritos, por outro, é preciso admitir também que a memória continua desempenhando um papel importante, decisivo, nesse processo. Para além disso, como buscamos evidenciar, a memória atua igualmente no momento da leitura das obras. Se a memória teve um papel preponderante na produção poética destinada prioritariamente à audiência, como as cantigas medievais, as canções de gesta – ou mesmo àquela que circulou em forma de manuscrito nas letras do Antigo Regime, que tanto eram lidas licenciosamente e em voz alta, como também memorizadas e recitadas, ela permanece sendo igualmente fundamental na elaboração poética realizada por escrita.

Se em nas sociedades consideradas letradas a oralidade, geralmente tão associada à memória, está presente de diferentes modos e mantendo sempre – ou pelo menos em muitas circunstâncias – alguma espécie de relação com o escrito, a própria escrita mantém uma relação peculiar com a memória e, portanto, isso talvez asseguraria a existência do que poderíamos denominar "tradições letradas" – é claro, caso admitamos a legitimidade do uso de "tradição" para o estudo das letras anteriores ao século XIX –, como, por exemplo, pressupôs Pécora (2001). Essa questão também precisa ser avaliada com mais cuidado.

> La formació d'un patrimônio escrit de texts, de qualsevol gènere que siguen (llibres, documents, cartes, inscripcions, comptes, registres i d'altres), há caracteritzat totes les societats passades que han conegut l'escriptura (malgrat que mensamente alfabetitzades). Les seues elits, tan cultes o

[276] Está posto, pelo que já foi discutido, que nenhum dos leitores contemporâneos, muito menos os dos de séculos posteriores, do *Caramuru* estavam obrigados ou mesmo aptos a ler o poema, tal como o pretendeu Santa Rita Durão, mesmo tendo ele declarado isso. Todos sabemos como a recepção crítica do *Caramuru*, tanto no século XIX, quanto no XX, leram as declarações com que Santa Rita Durão abre suas "Reflexões prévias e argumento" (VERÍSSIMO, 1998, p. 154; CASTELLO, 1969, p. 150-151; HOLANDA, 1991, p. 88, 94; CANDIDO, 1997, p. 170; CUNHA, 2006, p. 52). Sabemos do mesmo modo, como o *Poema épico do Descobrimento da Bahia* foi lido pelos críticos românticos, como expressão de nativismo e/ou patriotismo, como antecipação pré-romântica do indianismo e assim por diante.

> incultes com fossen, han compres em general sempre el valor pròpiament "polític" (bé en sentit limitadamente jurídico-administratiu, bé en sentit més ampli i general) del govern de l'escriure i de l'escrit i han tractat sempre de controlar i de regular la seua difusió, el seu desenvolupament, les seues ideologies constitutives, la seua conservació i el seu coneixement o, alguna vegada, per contra, el seu oblit i la seua destrucció física (PETRUCCI, 1999, p. 4).

Por meio de um contínuo processo histórico, o patrimônio escrito sobrevive, constituindo a memória escrita, conservando-a, ordenando-a, conhecendo-a e estudando-a: "Si etendem el terme en el seu sentit més ampli, amb la seua rica i diversa composició, el patrimoni escrit supervivent constitueix, en cada fase de la mostra história, la 'memória escrita' de la societat que el conserva, l'ordena, el coneix i l'estudia" (PETRUCCI, 1999, p. 4). A memória escrita, por sua vez, é formadora de tradição, ainda que essa memória seja uma "memória escrita falsa" (PETRUCCI, 1999, p. 8).

Como observou Bouza (2004), a alegação de que a escrita é poderosa para triunfar sobre os efeitos devastadores da passagem do tempo – a sua cruel ferocidade – é um dos argumentos mais proferidos na defesa da palavra escrita nos séculos XVI e XVII. O mesmo parece evidente, e ainda mais representativo para o século XVIII, ao menos no que se refere à Península Ibérica. De fato, a necessidade de memória figura como uma das principais razões para se escrever. Estabelece-se, desta maneira, uma relação direta entre a escrita e a memória. Segundo Bouza (2004, p. 1), "forjar uma memória de coisas, ideias e de pessoas por meio da transmissão de conhecimento de suas ações, sentimentos e paixões foi um dos principais objetivos da escrita nos séculos XVI e XVII". A memória é, portanto, bem mais que apenas mnemotécnica, o que já fora observado por Yates (2007). Nas palavras de Bouza (2004, p. 2), a memória é "more than a simple artifice for the purpose of recollection". Contrariamente a isso, a memória "was raised to the category of a true art that enabled one´s own access to knowledge and permitted its transmission to others". Para Bouza (2004, p. 2), poucos assuntos foram alvo de tanto interesse nessa época como a memória, tendo em vista ser ela um aspecto essencial da condição humana. O esquecimento é entendido como sendo "uma consequência inescapável da fragilidade humana", em pé de igualdade, portanto, com a morte. Sendo assim, "the possibility of creating memory offered a potentially perfect manifestation of the extraordinary natural capacities of humankind" (BOUZA, 2004, p. 2).

Tudo isso nos conduz naturalmente ao cerne das implicações da relação entre a noção de tradição que se tem endossado no campo dos estudos culturais e a memória. Pensemos um pouco mais então acerca dessa associação entre memória e tradição. Podemos começar

pensando na aproximação conceitual entre ambas as noções compreendidas a partir da "interface indissociável entre linguagem e sociedade" (FARIAS, 2012, p. 11). Muito do que costumamos tratar como tradições está de algum modo relacionado com a língua, seja em seu exercício oral, seja na prática da escrita. Por outro lado, as tradições são sempre as "tradições" de sociedades que as perpetuam; mesmo em se tratando da negação da ideia de tradição ou da própria tradição reconhecida como algo efetivo, estamos diante da tradição frente ao discurso e à interação social.

6.4 A POESIA HEROICA LUSO-BRASILEIRA SETECENTISTA, ENTRE O IMPRESSO E O MANUSCRITO

Encontramos nos estudos filológicos usos especializados da noção de tradição. Nesses usos, as acepções de tradição, embora mantenham uma evidente relação semântica com outros usos não filológicos de tradição[277], estão circunscritas por uma série de nuanças de sentido ao domínio da terminologia filológica. Desse modo, em filologia, a palavra "tradição" é um termo técnico que faz parte do conjunto de termos que integram o instrumental do filólogo e que assume conotações bem específicas em diferentes circunstâncias de uso[278].

No âmbito da diplomática, por exemplo, a tradição é definida como "a maneira de transmitir os documentos à posteridade, sendo formas de tradição os originais e as cópias" (BERWANGER; LEAL, 2012, p. 32)[279]. Já na linguagem da crítica textual, como nos explica Cambraia (2005, p. 134)[280]:

> O conjunto das fontes de um texto constitui sua tradição, que se divide em direta e indireta. A tradição direta compreende todos os testemunhos de um dado texto, de forma geral composta basicamente de testemunhos

[277] Como lemos em *Fundamentos da crítica textual* de Spaggiari e Perugi: "Fala-se, então, de tradição manuscrita, com um vocábulo que mantém o primitivo significado latino: tradição deriva, de fato, do latim TRADERE, ou seja, 'confiar, entregar'." (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 18).

[278] Entre os termos técnicos da filologia podemos citar: *recensão (lat. recensio), colação (collatio), lição (lectio) etc.* Todos termos técnicos que na filologia neolachmaniana designam etapas da produção de uma edição crítica. Cf. SPINA, 1994; AZEVEDO FILHO, 1987.

[279] Por várias razões, essa definição é problemática, mas podemos destacar duas: 1) a própria definição de tradição é enganosa, pois pressupõe acriticamente a ideia de legado; 2) a pressuposição também acrítica e universalizante da existência de originais. Para uma crítica filológica dessa perspectiva, ver: MOREIRA, 2011. Não se questiona aqui nem mesmo a noção de transmissão. Ela nos parece inevitável ao pensar em tradição. Na verdade, o problema reside no modo como se compreende, por um lado, a natureza dessa transmissão (geralmente compreendida como legado) e, por outro, a noção de intenção autoral. Quanto à questão da transmissão de textos ver impressos e manuscritos, ver: LOVE, 1998; MAROTTI, 1995; MAROTTI; BRISTOL, 2000; MAROTTI; FREIMAN, 2011, p. 66-83; MAROTTI, 2003; MOREIRA, 2003.

[280] Não queremos dizer com isso que haja uma distinção radical entre esses domínios do campo filológico. Na verdade, o que ocorre são variações de definição de filólogo para filólogo, as quais geralmente, pelo menos na filologia mais tradicional, complementam-se.

> manuscritos (tradição manuscrita) e impressos (tradição impressa). Já a tradição indireta compõe-se de todos aqueles testemunhos que não são propriamente registro literal de um dado texto, mas estão intimamente ligados a ele, tais como traduções, paráfrases, citações, etc.

Notemos que na definição de Cambraia são distinguidos quatro tipos de tradição e, portanto, quatro conceitos distintos. Como vemos, nos limites terminológicos da filologia, a noção de tradição passa a ter múltiplos usos quando determinada por adjetivos que a particularizam de um ponto de vista terminológico. Assim, o vocábulo ganha diferentes acepções, para determinar as distinções entre os diversos tipos de testemunhos com os quais o filólogo labora[281]. Esses usos filológicos de tradição são aceitos como legítimos até mesmo entre críticos do paradigma lachmanniano, seja entre bédieristas[282], seja entre aqueles que se alinham com a chamada *New Philology* (BLOCH et all, 2014), embora saibamos que os tratamentos das questões que envolvem as chamadas tradições textuais recebam abordagens particularizadas em cada caso, especialmente no que se refere à chamada Nova Filologia[283].

Considerando esses usos filológicos da noção de tradição, nessa reta final da tese, nos voltaremos ao que poderíamos chamar de tradições textuais do *Caramuru*, a sua tradição impressa, inaugurada em 1781, com a edição *princeps* do poema, e a sua tradição manuscrita, que podemos vislumbrar no manuscrito autógrafo que chegou até nós. Nesse trabalho nos interessa refletir tão somente sobre a transmissão do texto que se dá no século XVIII, o que nos possibilita deixar de lado nesse momento, por exemplo, as várias edições impressão que o poema recebeu entre os séculos XIX e XXI[284]. Sendo assim, o que nos interessa, na verdade, é o princípio da "história transmissional" do poema, passível de ser estudada por meio das duas tradições textuais a que, há pouco, nos referimos[285].

---

[281] Alhures, Cambraia ainda discrimina dois outros tipos de tradição por conta do surgimento de diferentes tecnologias de produção de textos: a "tradição datiloscrita" e a "tradição digital".

[282] A noção de "tradição manuscrita" aparece de modo destacado em uma das obras de Joseph Bédie (BÉDIER, 1970).

[283] O paradigma filológico defendido por Moreira procura refutar a perspectiva quanto ao tratamento das tradições textuais, bem como no que se refere à compreensão da natureza e historicidade dessas tradições, negando, com os bédieristas, entre outras coisas, a suposição partilhada pelos que adotam o método lachmanniano "de que todos os manuscritos de uma dada tradição textual derivam de um único arquétipo" (MOREIRA, 2011, p. 116).

[284] Para um levantamento da tradição impressa do *Caramuru*, consultar a lista de publicações presente no estudo introdutório da edição do *Caramuru* feita por Biron, e que integra, juntamente com edições de outros poemas dos século XVII, XVIII e XIX, o volume organizado por Teixeira sob o título de *Épicos* (BIRON, 2008, p. 347-348).

[285] É preciso que estejamos atentos, porém, ao que observou Moreira no que tange ao trabalho com tradições textuais: "A representação da história transmissional pode falsear a história da tradição textual, na medida em que, ao partir-se da aceitação tácita de que os testemunhos filiam-se uns aos outros e todos eles, em última instância, derivam de um mesmo arquétipo, o modelo de representação da história transmissional passa a nortear o editor nos procedimentos críticos que objetivam a compreensão da história transmissional a ser representada

Dos poemas épicos luso-brasileiros setecentistas que vêm sendo referidos ao longo dessa exposição, *Muhraida*[286], *A Conceição*[287] e *Vila Rica*[288] não receberam uma edição impressa no XVIII[289]. Do século XVIII, contamos apenas com manuscritos. Os outros dois, os mais conhecidos dentre eles, diga-se de passagem, contam com edições em formato impresso que saíram do prelo entre fins da década de 1760 e princípio da década de 80. Sabemos que o *Uraguai*, por exemplo, circulou amplamente, sob a proteção do Marquês de Pombal, na década de 70, e que sua primeira edição impressa é de extremo cuidado e luxo quando comparada com a do *Caramuru*, dada a lume onze anos mais tarde. Entretanto, a semelhança do que ocorreu em relação àqueles outros três, estes muito provavelmente poemas não circularam exclusivamente em cópias impressas. É razoavelmente verossímil supor que ambos os poemas tenham circulado em cópias manuscritas, no seu todo ou em parte, antes de terem sido dados ao prelo, e, possivelmente, mesmo depois de o terem sido. Nesse sentido, suas respectivas versões impressas são, no fim das contas, tão somente variantes dos poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

Cremos haverem motivos concretos para levantar tal hipótese, bem como para sustentá-la, o que, no nosso entender, incide diretamente sobre uma discussão acerca da relação desses poemas com a tradição, o costume e a memória. Afinal, os suportes materiais

---

pelo stemma codicum. O método passa, portanto, a predeterminar as operações críticas votadas ao entendimento da história transmissional factual de uma dada tradição" (MOREIRA, 2011, p. 116). Como podemos perceber, ao discutir os modos de representação da tradição textual de um dado texto, Moreira, de uma perspectiva crítica, aponta um dos inúmeros problemas que identificou no modo como a filologia mais tradicional, de linha lachmanniana, bédierista e neo-lachmanniana, concebeu a chamada "história transmissional".

[286] A primeira edição impressa de *Muhuraida ou o triumfo da fé na bem fundada esperança da enteira conversão, e reconciliação da grande, e feróz nação do gentio Muhúra* saiu em 1819 pela Imprensa Nacional do Reino, sob os cuidados do padre Cypriano Pereira Alho com o título de *A Muhraida ou a Conversão e Reconciliação do Gentio Muhra* e recebeu duas outras edições desde então, uma em 1993 e 2012. O manuscrito que está depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, é de 1785 (cf. CALDAS, 2007, p. 6; BOGÉA, 2011, p. 138; COSTA, 2013, p. 15).

[287] Para informações sobre o manuscrito autógrafo contendo os fragmentos de *A Conceição*, remetemos à edição crítica feita por Polito (1995). Quanto ao manuscrito de *A Conceição*, diz Alcir Pécora, baseando-se no estudo de Polito: "foi comprado pela Biblioteca Nacional em 1910, lá permaneceu obscuramente até que Rodrigues Lapa o reencontrasse, em 1957. Ademais, o próprio poema estava inédito até agora, quando vem à luz, em rigorosa edição crítica e excelente texto introdutório de Ronald Polito de Oliveira" (cf. PÉCORA, 2001, p. 169).

[288] Segundo Lima (2008), que, há alguns poucos anos atrás, se debruçou sobre o poema de Cláudio Manuel da Costa, "nos manuscritos existentes do poema, espalhados pelas bibliotecas e arquivos do Brasil e do exterior, a obra é sempre datada pelo ano de 1773" (LIMA, 2008, p. 17). Adiante faremos mais considerações sobre as tradições textuais de *Vila Rica*.

[289] É interessante notar que esses três poemas não são listados no elenco de poemas que, segundo Figueiredo, teriam sido escritos na esteira de *Os Lusíadas*, nem sequer em suas edições oitocentistas (FIGUEIREDO, 1950, p. 24-30). *Uraguai* e *Caramuru* figuram na relação ao lado de alguns outros poemas que, conforme a datação apresentada por Figueiredo, foram publicados no curso do século XVIII: *El Nuevo Mundo*, de Francisco Botelho de Moraes e Vasconcellos (1701), *A Ilha de Maré*, de Manuel Botelho de Oliveira, *Afonso*, também escrito por Moraes e Vasconcellos (1712), *Eustaquidos*, do Pe. Francisco de Sousa (17??), *Henriqueida*, de D. Francisco Xavier de Menezes (1741), *Conquista de Gôa*, de José Xavier de Valladares e Sousa (1754), *Brasileida*, de Domingos da Silva Telles (1759) e da *Joanneida*, de José Corrêa Pinto Alvim (1782).

que transmitem esses escritos, bem como as possíveis modalidades de partilha social a que foram submetidos desde sua composição vinculam-se certamente ao próprio processo de tessitura dos poemas. Assim sendo, importa abordar não apenas as condições de produção técnicas desses poemas, seus aspectos, digamos, mais propriamente poéticos e retóricos, mas também as condições de circulação e recepção em que tais poemas se tornaram conhecidos em seu tempo, fazendo convergir, desse modo – na verdade, reestabelecendo um imbricamento por vezes esquecido – os códigos linguísticos e bibliográficos que constituem os poemas estudados. Enfim, suas materialidades discursivas.

A adequada apreciação das condições de circulação desses textos na condição de livros impressos e encadernados exige uma clivagem em que se pese também a possível circulação manuscrita de versões alternativas dos referidos poemas. Tomar apenas a edição impressa como obra, e, a partir unicamente de sua leitura, pretender historicizar tais poemas é uma opção, a mais comum, diga-se de passagem, mas uma opção que, segundo nosso parecer, no fim das contas, inviabiliza uma real historicização dos objetos em questão, tendo em vista que privilegia apenas uma das maneiras de se publicar um texto nos últimos decênios do século XVIII. É verdade que podemos circunscrever nossas pesquisas às edições impressas dos poemas épicos, estudar a recepção desses poemas que se deu unicamente por meio de suas versões impressas, desconsiderando a assim as possíveis variantes manuscritas que eles possam ter tido, assim como seria pertinente realizar o inverso. Não obstante essa evidente possibilidade de recorte, quando temos em vista a transmissão de doutrinas e o costume atualizado na composição desses poemas, nos parece não somente profícuo, mas indispensável, operar a partir do cotejo de seus impressos e manuscritos disponíveis.

Além de constituir um meio de publicação, a análise das cópias manuscritas desses poemas nos permite discutir os passos que antecedem a impressão dessas obras. Antes de irem para o prelo, os poemas eram geralmente lidos por várias pessoas, inclusive para que fossem escrutinados a fim de se evitassem as gralhas, para que se tivesse a garantia de que a melhor versão receberia finalmente a forma de impresso. Ademais, era preciso que se certificasse que conteúdos então cerceados chegassem às prensas. É possível, entre outras coisas, ao contrapor as cópias manuscritas disponíveis e as edições impressas, presumir, quando nos deparamos com um autógrafo grifado, qual teria sido a versão pretendida pelo poeta e qual efetivamente veio a público como impresso.

Embora ao longo da tese estejamos – o que seguiremos fazendo até o seu final –, constantemente remetendo a um conjunto de poemas épicos luso-brasileiros escritos e publicados nas últimas décadas do século XVIII, concentraremos a nossa atenção, como já o

assinalamos, no *Caramuru*, haja vista as nossas limitações de tempo e espaço, o que não impede que, futuramente, essa pesquisa possa ser ampliada para abarcar uma quantidade maior de poemas. Desse modo, no presente capítulo, realizaremos três movimentos fundamentais no sentido de compreender as interações entre as diferentes tradições escritas do poema de Santa Rita Durão que se constituem a partir do século XVIII. No primeiro deles, discutiremos em linhas gerais quais teriam sido as condições de circulação, controle e recepção dos escritos entre os séculos XVI e XVIII, particularmente no que se refere a obras poéticas, abarcando de modo panorâmico os casos dos poemas de Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio de Gonzaga, Henrique João Wilkens e Santa Rita Durão. Num segundo passo, discorreremos sobre alguns usos filológicos da noção de tradição e de que maneira eles se aplicam a nosso objeto. Finalmente, mediante o cotejo entre passagens correspondentes da edição impressa do *Caramuru*, a de 1781, e do manuscrito apógrafo do poema, discutiremos alguns problemas relativos às noções de tradição, costume e memória consideradas a partir de uma apreciação filológica dessas versões disponíveis do poema remanescentes do século XVIII.

Sabemos que publicar no século XVIII pressupõe mais de um modo de circulação do escrito. Era comum que os poemas fossem dados a público em cópias manuscritas, seja os autógrafos, em alguns casos replicados pelos poetas, seja cópias outras, feitas por terceiros. Declarações como a de Lopes (1997) sobre o *Vila Rica*, por exemplo, segundo a qual Cláudio Manuel da Costa, quando de sua morte, teria deixado o seu poema inédito (LOPES, 1997, p. 93), somente faz sentido se compreendemos publicação a partir de certo paradigma filológico a que nos reportaremos adiante quando tratarmos dos usos filológicos da noção de tradição. Sabemos que é bem provável que pelo menos algumas cópias do poema de Cláudio Manuel da Costa tenham circulado logo após a sua escrita (POLITO, 2000, p. xxi), o que fortalece ainda mais a ideia de que, nesse tempo, a publicação de poesia épica se dava pela partilha de manuscritos. Como bem observou o já mencionado Lima, ao explicar as aspas que usa para relativizar a afirmação de ineditismo que faz em relação ao poema de Cláudio Manuel da Costa,

> No período colonial, a cópia manuscrita é uma forma de publicação, por isso, "inédito" aqui se refere ao fato de o poema não ter sido impresso, pois entendo que de certa maneira ele foi "publicado", ao serem feitas cópias manuscritas que circularam entre leitores selecionados pelo poeta e, depois, difundidas por estes a outros (LIMA, 2008, p. 17).

Cremos que o mesmo se aplique aos demais poemas épicos aos quais temos nos referido, inclusive aqueles que, como *Uraguai* e *Caramuru*, receberam edições impressas no século XVIII[290]. Além disso, como observou o mesmo Moreira (2011, p. 306),

> Se compreendermos publicação como o ato de dar a público pela primeira vez uma obra qualquer, publicar pode estar historicamente dissociado do escrito, já que para certas culturas a publicação pode dar-se durante a declamação. Publicar não se restringe, por conseguinte, à produção de manuscritos ou impressos e à sua disseminação, pois em alguns meios culturais onde manuscriptura e oralidade coexistem, como era o caso da cidade da Bahia, nos séculos XVII e XVIII, pode-se falar de publicação de poemas que ocorre simultaneamente em mais de um meio.

Sabemos que o mesmo se aplica às Minas Gerais desse período, bem como por praticamente toda a Europa, como demonstram, no caso das cidades europeias, muitos estudos, como, por exemplo, os de Ginzburg (1987), Bouza (1999), Chartier (2004), Goméz (2014), Marotti (1995), Love (1993), entre muitos outros. Assim, os épicos escritos em fins do século XVIII, muito provavelmente circularam não somente como manuscrito, mas devem ter sido em parte recitados por seus respectivos autores[291], além de terem sido reproduzidos oralmente por outros letrados a eles próximos, assim como, por certo, foram copiados e sociabilizados como manuscritos que podem ser parciais ou integrais, como os de *Vila Rica*.

De fato, como destaca Lopes, *Vila Rica* só é objeto de editoração que converte o poema épico de Cláudio Manuel da Costa em livro impresso a partir do século XIX. Se consideramos que os textos somente são dados a público, publicados, quando são impressos, então é correto dizer que *Vila Rica* permaneceu inédito até o século XIX. Entretanto, caso admitamos que um poema que circula como manuscrito foi de certo modo publicado, a afirmação de seu ineditismo é questionável. Portanto, sendo possível demonstrar que o poema de Cláudio Manuel da Costa veio efetivamente a lume antes de sua primeira edição impressa (1839)[292] em sua forma manuscrita, o alegado ineditismo precisa ser revisto. Pois bem. O próprio Lopes poucas linha abaixo, no mesmo parágrafo em que assevera ter Cláudio Manuel da Costa deixado seu poema inédito, que existem "várias cópias do poema" (LOPES, 1998, p.

[290] Já se avento, inclusive a hipótese de que Santa Rita Durão possa ter lido o *Vila Rica*, cujas cópias, segundo Polito (2000, p. xxi), "devem ter passado a circular desde 1771".
[291] Conforme Moreira (2011, p. 306): "A declamação como forma de publicar um poema está atestada tanto para Portugal quanto para Espanha dos Quinhentos e Seiscentos e, caso levemos em consideração que muitos poemas eram improvisados nos jogos de salão cortesãos, a partir de motes lançados aos poetas, torna-se claro que, no que tange à improvisação, composição e publicação dão-se concomitantemente por necessidade".
[292] Conforme Lopes (1998, p. 95), "A primeira edição integral do *Vila Rica* saiu em Ouro Preto da Tipografia do Universal, em 1939, quando a redação estava a cargo de José Pedro Dias de Carvalho (1805-1881)".

93). Assim, o empenho especulativo da crítica no sentido de oferecer os motivos que levaram o poeta a não ter dado seu poema ao prelo, aludidas por Lopes, não representam, no fim das contas, um esforço por estabelecer as razões que levaram o Cláudio Manuel da Costa a publicar seu poema, por mais que alguns desses críticos, talvez todos, acreditassem ser este o caso. Como demonstra crer Lopes, ao dizer que "pouco mais de cinquenta anos aguardará o Vila Rica por quem se interesse em publicá-lo" (LOPES, 1998, p. 93). O fato é que, conforme o declara Lopes, o poema não chegou ao prelo por vontade do seu autor. A despeito disso, isso não significa que ele não foi publicado, uma vez que, no século XIX, como ocorre hoje, de modos obviamente distintos, o prelo não é o único meio de se publicar um texto. O manuscrito é um suporte não somente viável de publicação no século XVIII, mas típico nos círculos letrados da época. Nas "Notas históricas para as edições do *Vila Rica*, portanto, tem-se em vista claramente, como publicação que realmente conta do poema de Cláudio Manuel da Costa, as edições que saíram do prelo e circularam ou como livro ou como folhetim desde o século XIX.

Lopes reconhece haver mais de uma cópia do épico de Cláudio Manuel da Costa e que são feitas referências ao poema antes da edição de 1839, em periódicos que circularam nas primeiras décadas do século XIX, se bem que extremamente vagas e, em alguns casos, sem que se pretendesse divulgar o épico em si. Houve, inclusive, na década de 1820, ao menos uma declara intenção de publicar o poema na íntegra, o que, como sabemos, não foi levado a cabo, ao menos na íntegra (LOPES, 1998, p. 93-95). Lopes lamenta que tais referências ao poema não tenham sido acompanhadas por indicações sobre os manuscritos em que os redatores. É preciso que nos perguntemos, por exemplo, se a existência de mais de uma cópia do *Vila Rica* não é claro indício de que este tenha circulado logo após, e talvez, o que é muito verossímil supor, durante sua escrita. A nós parece ser indiscutível. No mínimo, bastante provável. Entre os séculos XVI e XVIII na Península Ibérica, como em outras partes da "Europa", esse foi um modo legítimo de "publicar" um poema ou partes de um poema. A publicação não demandava necessariamente a apresentação do todo, de uma unidade considerada acabada de um determinado poema. Sem falar, como veremos adiante, de um outro modo bastante comum de publicação, que se dá por meio de práticas orais, a exemplo da recitação e da leitura pública de textos. Além das cópias produzidas pelo próprio autor, algumas das quais são comprovadamente autógrafos, existem cópias feitas por outrem. Por pessoas que, tendo apreciado o poema, decidem copiá-lo para si, sem contar a atividade

escribal dos amanuenses[293]. Assim, há mais de uma maneira de se publicar um texto no século XVIII que não a impressão.

É bem verdade, importa dizer, que, como afirma Moreira (2011, p. 291), não é pertinente afirmar que todo manuscrito era, necessariamente, dado a público em sociedades letradas como as dos séculos XVI, XVII e XVIII, lembrando que, nesse ponto, ele se atém especificamente à do XVII. Alguns deles, como ele diz, "foram mantidos fora do alcance do público e não circularam nem ao menos entre amigos de poetas, que preferiram deixar seus escritos guardados até a morte" (MOREIRA, 2011, p. 291). Não obstante ressalvas dessa natureza, é indiscutível que, ao menos em parte, essa produção tenha circulado, seja manuscritamente, seja oralmente.

Assim, além da recepção de seus destinatários finais, os poetas teriam que se manter atentos ao que poderia ou não representar um entrave para a publicação. Muito embora a Inquisição tenha sido relativamente enfraquecida no século XVIII, os textos continuaram a ser controlados por órgãos de censura sob a tutela do poder monárquico. Se, nos pouco mais de duzentos anos entre a ascensão da Companhia de Jesus e seu expurgo em meados do século em meados do século XVIII, a censura se manteve ferrenha na Península Ibérica, na segunda metade do Dezoito, ela apenas foi reorientada e passou das mãos dos jesuítas para outras não menos criteriosas. A censura era responsável por muitos dos entraves que preocupavam os autores e as "gentes do livro" na Península Ibérica[294].

6.5 NOTAS SOBRE OS MODOS DE PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO DO CARAMURU NO SÉCULO XVIII

Nesse último tópico, não nos propusemos fazer um cotejo minucioso, e filologicamente rigoroso (até por carecermos de uma formação filológica suficientemente robusta para tanto), entre a primeira edição impressa do *Caramuru* e seu manuscrito autógrafo[295]. Mas tão somente, por meio de alguns poucos exemplos, que revelam algumas das discrepâncias entre a tradição manuscrita e a impressa do poema que sobreviveu desde o século XVIII, por em relevo a necessidade de se levar em conta a distinção entre tais tradições

[293] Tal prática nos interessa, em especial, pois durante muito tempo circulou a notícia de que o *Caramuru* teria sido produzido com o auxílio de um amanuense, conforme discutiremos mais adiante.
[294] No caso de Portugal, conforme Curto (2007, p. 225), "entre os portugueses que se dedicavam aos negócios de livros, encontramos impressores, mestres do ofício de livreiro, mas também mercadores de livros".
[295] Biron (1998), no segundo volume de sua tese de doutorado, realizou um cotejo entre o manuscrito autógrafo do *Caramuru* e sua edição impressa, tendo, inclusive, publicado, como parte de seu trabalho de doutoramento, reproduções fac-símile do manuscrito e da edição *princeps*. Infelizmente, não foi possível ter acesso a essa segunda parte do trabalho de Biron.

num estudo do poema de Santa Rita Durão que o tome como um objeto historicamente situado em fins do século XVIII[296]. Com isso, objetivamos concluir esse nosso estudo sobre as relações entre tradição, costume e memória em suas relações com o gênero épico e, especificamente, com o *Caramuru*.

Como já se disse, a primeira edição impressa do *Caramuru* saiu em 1781. O livro foi impresso, como lemos no frontispício da obra, em Lisboa, na "Regia Officina Typografica", vindo a lume "com licença da Real Meza Censoria"[297]. Não encontramos, ao menos no próprio impresso, nenhuma informação adicional sobre sua edição, sobre a licença de impressão do poema, etc. Antes de seu prólogo, intitulado "Reflexões Prévias, e Argumento", apenas encontramos no verso do frontispício uma epígrafe em latim extraída das *Metamorfoses* de Ovídio, segundo se indica logo abaixo do texto da citação[298].

No século XVIII, a publicação e a venda do poema de Durão foram noticiadas na imprensa[299]. Levantamos os dois desses anúncios conhecidos referentes ao comércio da obra, um do ano de primeira sua publicação impressa, noticiando a sua saída do prelo e os lugares onde ela podia ser comprada em Lisboa e em outros lugares de Portugal, e, um segundo, de 1786, em que se informa, além do estabelecimento em que a obra pode ser encontrada para compra na cidade de Coimbra, o preço a ser desembolsado para a sua aquisição. Ambas as notícias foram publicadas por Lopes de Almeida (1964) em seu *Notícias históricas de Portugal e Brasil (1751-1800)* de onde as transcrevemos. Na notícia de 1781, lemos:

---

[296] Aliás, como advertimos a principio, nem está entre os objetivos desse trabalho operar uma efetiva leitura do *Caramuru*, mas unicamente apontar alguns princípios de leitura, que julgamos pertinentes, para que se possa principiar uma leitura dessa natureza.

[297] No frontispício, além dessas informações referentes a sua publicação, encontramos o título completo do poema, o nome de quem o compôs, e informações relativa a sua posição no ordenamento social português de então, a ordem religiosa a que pertence e o ligar de seu nascimento, conforme a descrição a seguir: "CARAMURÚ./POEMA EPICO/ DO/DESCUBRIMENTO/ DA/ BAHIA,/ COMPOSTO/ POR/ Fr. JOSÉ DE SANTA RITA/ DURÃO,/ da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, na-/tural da Cata-Preta nas Minas Geraes.". No manuscrito autógrafo, com qual compararemos a edição impressa, entre o título do poema e os dados do autor, consta uma informação sobre a matéria do poema que, por alguma razão, não foi incluída no impresso: "compreendendo/Em vários episódios a hystoria do Brazil, (trecho que deveria vir em destaque)/Dos ritos, tradições, e milícias dos seos Indigenas,/e assim a natural, e Política dos [...]". Sabemos essa apresentação do argumento do poema, aqui interrompido, está presente nas "Reflexões Prévias, e Argumento", o que pode ter motivado a supressão da portada da edição por se julgar desnecessário, ou simplesmente por se julgar que tal quantidade de texto poluiria a folha, ainda que, como sabemos, há obras publicadas no próprio século XVIII em que a quantidade de informações presentes no seu frontispício e cujo próprio título excede em muito ao que propusera Santa Rita Durão para a edição de seu poema. Basta ter em mente os volumes do *Vocabulario portuguez, e latino*, publicados a partir do início do século XVIII, para que tenhamos uma ideia do que se consentia imprimir nas folhas de rosto de algumas publicações.

[298] "Et quoniam Deus ora movet, sequar ora/ moventem./Rite Deum./Ovid. Meramorph. XV." Tal epígrafe não está presente no manuscrito a ser analisado adiante. Nele, logo após a folha de rosto organizada por Santa Rita Durão, vem uma primeira parte do texto das "Reflexões Prévias, e Argumento".

[299] Segundo Biron (2008, p. 325), "a *Gazeta de Lisboa*, o primeiro jornal português, anunciou em 1781, a publicação do *Caramuru* com dois mil exemplares".

> LISBOA *27 de julho:* Sahio á luz o Poema Epico, intitulado o *Caramurú*, ou *Descobrimento da Bahia*, envolvendo em vários Episodios a Historia Natural, Politica, e Militar do Brazil, composto pelo *Doutor Fr. José de Santa Rita Durão*, Eremita de *Santo Agostinho*. *Vende-se em Lisboa em casa de João José Du-Beux, de fronte da Igreja de Nossa Senhora dos Martyres, e nas mais lojas das Provincias* (LOPES DE ALMEIDA, 1964, p. 126).

Aproveitou-se, como se pode ver, nesse anúncio, trechos da notícia sobre o autor que integra o frontispício da obra e das "Reflexões Prévias, e Argumento", a fim de descrever a matéria do poema aos possíveis interessados, que não parecem ter sido tantos, o que, talvez, explique uma nota que sai cinco anos após a impressão do poema (ao que parece não se trata da divulgação de uma nova impressão e, certamente, não se trata de uma segunda edição). No anúncio de 1786, lemos o seguinte texto:

> LISBOA *29 de Julho:* Vende-se na loja de *Pedro José Rei*, mercador de livros ao *Chiado*; e em *Coimbra*, na de *João Pedro Aillaud... Caramurú*, Poema Epico do Descobrimento da *Bahia*, por Fr. *José de Santa Rita Durão*, 8.º, preço 480 (LOPES DE ALMEIDA, 1964, p. 165).

De fato, como já se observou, entre os estudiosos do *Caramuru*, o poema parece não ter tido uma repercussão imediata no século XVIII, começando a ser valorizado apenas na primeira metade do século XIX. Conforme afiança Biron (2008, p. 325), não se tem notícia, "desde a data de publicação até 1822", de qualquer "material a respeito da recepção crítica da obra de Durão"[300]. Sua fortuna efetivamente crítica tem início apenas com os românticos do século XIX, como vimos no nosso segundo capítulo e como já havia destacado Biron (2008, p. 326, 1998, p. 80-111).

No que diz respeito à edição impressa do *Caramuru*, trabalhamos com várias cópias fac-símile disponibilizadas por acervos digitais na internet. Infelizmente, não foi possível lidar diretamente com o artefato bibliográfico propriamente dito, uma cópia impressa em 1781. Entretanto, a apreciação das várias cópias consultadas, cópias estas de diferentes níveis de qualidade de imagem, nos permitiu ter ao menos uma ideia do que seria ter tal artefato nas mãos, efetivamente diante dos olhos. Por lidar com a imagem de mais de uma cópia do

[300] Segundo Biron (2008, p. 325): "Alguns meses antes da declaração da Independência do Brasil, o Visconde de Cairu escreveu um panfleto intitulado *Heroicidade Brasileira*, no qual incluiu várias estrofes do *Caramuru*, com a finalidade de exaltar o sentimento nacionalista. Por esse motivo, o panfleto foi confiscado pelo governo colonial. Segundo temos notícia, é o primeiro documento a utilizar e, assim, a divulgar o poema épico de Durão, porém, com clara intenção política".

impresso do *Caramuru*, e não com um artefato em particular, dispensamo-nos, por ora, de uma apreciação de aspectos materiais tais como borrões de impressão, falhas de prensagem, peculiaridades de encadernação, presença de intervenções manuscritas por parte de leitores, presença de carimbos de bibliotecas, etc., que não deixam de ser relevantes, que seriam mais bem trabalhados se fosse possível manusear uma ou mais das cópias impressas do poema. Além disso, muitos desses aspectos transcendem os interesses da pesquisa que ora se publica os resultados.

O texto do manuscrito com que trabalhamos nessa tese foi transcrito por Moreira, e gentilmente cedido, para a escrita desse tópico. Trata-se de um manuscrito comprovadamente autógrafo que, atualmente, se encontra no acervo da Fundação Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Se, no caso do impresso, dispensamo-nos de levar em conta alguns dos aspectos materiais dos artefatos bibliográficos com que lidamos indiretamente, obviamente, aqueles que demandam um contado físico com as cópias, quanto mais no que diz respeito ao manuscrito, do qual não contamos sequer com algum tipo de cópia fac-símile. Como declara Biron, referindo-se a sua tese de doutoramento,

> A partir de pesquisas realizadas na década de 1990, ficou evidenciada a autenticidade da caligrafia do autor no manuscrito do *Caramuru*, contrariando a versão de seus contemporâneos de que o poema teria sido ditado ao mulato Bernardo, escravo levado por Durão do Brasil para Portugal com a finalidade de servi-lo (BIRON, 2008, p. 324)[301].

Não seria absurdo admitir, dando crédito ao testemunho de José Agostinho de Macedo que o afiançam ter Santa Rita Durão sido auxiliado por terceiros, ele próprio entre eles, no processo de escrita de seu poema, haja vista ter sido esta uma prática, como de passagem já se assinalou, relativamente comum nos século XVI, XVII e XVIII. Igualmente, não é um completo contrassenso supor que um escravo lhe tivesse servido de amanuense, outro costume difundido no período. Mas, nos parece que Biron tem, de fato, razões suficientes para por em questão relatos nesse sentido. Ainda que o testemunho esteja mais próximo do tempo em que Santa Rita Durão escreveu o *Caramuru*, isso não garante a sua veracidade. Sabemos que boatos e mal entendidos podem muito bem ser repassado como verdades[302]. Não é

[301] Segundo a autora, "após a análise grafológica comparativa do manuscrito da Biblioteca Nacional com a carta enviada de Roma por Durão ao Frei Manuel do Cenáculo, observou-se que a caligrafia constante em ambos é idêntica" (BIRON, 2008, p. 324).

[302] Talvez, de fato, em alguns casos, para a redação de correspondência ou de algum outro escrito tenha se valido do amanuense, mas não o fez ao compor seu poema. Assim, o fato de Durão ter sido, em algumas ocasiões,

completamente improvável que o manuscrito que sobreviveu seja uma cópia – ainda que, comprovadamente, do próprio punho do poeta – de uma primeira compilação, aquela que teria sido feita pelo mulato Bernardo, passando a limpo os rascunhos feitos por José Agostinho de Macedo a partir do ditado de Durão[303]. Nesse caso, porém, estamos no campo da pura conjectura, ainda que supostamente respaldada por um testemunho coevo, o que nos leva a endossar o parecer da autora quanto ao ter Santa Rita Durão escrito com suas próprias mãos o seu épico, sendo, portanto, o manuscrito da Biblioteca Nacional, uma escrita que sua própria atividade de redação deu origem, para que, finalmente, após passar por revisão e ajustes, fosse dado à estampa.

O manuscrito em questão apresenta traços que parecem comprovar ser ele realmente o que serviu de base para a edição impressa do *Caramuru*. Segundo Biron (2008, p. 324-325), "há fortes indícios, com isso, de que foi Santa Rita Durão não só quem escreveu de próprio punho, mas também quem corrigiu o texto que deu origem ao *Caramuru*". Ou seja, à sua versão impressa publicada em 1781. De acordo com Biron,

> Este foi o manuscrito destinado à tipografia, e o que o prova são as licenças e as emendas que sofreu. Observa-se ainda que as três assinaturas dos censores, na última página do texto, são decisivas para que se possa afirmar que a licença fornecida pela Real Mesa Censória é autêntica (BIRON, 2008, p. 324).

No cotejo entre o manuscrito do *Caramuru* e o fac-símile da edição *princeps*, encontramos diversas diferenças, de coisas mínimas a mudanças consideráveis quando pensamos em estruturas menores do poema como, por exemplo, uma estrofe. Se não encontramos drásticas alterações no que concerne à disposição geral do poema, assim como de sua invenção e elocução, podemos dizer, que o impresso de 1781 se trata de uma variação do poema manuscrito por Santa Rita Durão, o que pretendemos, nesse tópico final de nosso último capítulo, demonstrá-lo por meio de alguns exemplos. De antemão, prevenimos o leitor de que não se fará uma contraposição minuciosa das duas versões do poema, mas tão somente uma que nos permita demonstrar a hipótese de que se tratam de duas variantes do que foi

---

flagrado ditando algo ao amanuense não significa automaticamente que se tratasse da redação do *Caramuru*. Por outro lado, é preciso admitir que o relato seja completamente fictício, sem nenhum fundo de verdade.

[303] Viegas (1914, p. lvii), como destacou Holanda (2000, p. 92-93), registra, em sua biografia do poeta, o curioso relato atribuído ao próprio José Agostinho de Macedo por Costa e Silva acerca de sua suposta participação na redação do *Caramuru*, assim como a de um amanuense.

idealizado por Santa Rita Durão para o seu poema; variante esta que se opera, para além dos ajustes feitos pelo próprio poeta na preparação do manuscrito a ser dado ao prelo, a partir da intervenção daqueles que ficaram responsáveis por sua publicação impressa.

É possível apontar alterações de caráter estrutural e aquelas que são menos específicas em relação às que analisaremos adiante. Uma diferença dispositiva significativa entre o manuscrito com que trabalhamos do *Caramuru* e sua edição impressa é o posicionamento das notas de Santa Rita Durão. No manuscrito as notas explicativas se encontram nas margens esquerdas das folhas, ao lado das estrofes em que constam os termos, expressões e informações a serem explicadas e/ou complementadas. Ao passo que, na edição impressa, as notas foram postas, numeradas com algarismos arábicos entre parêntesis, ao final de cada canto.

Encontramos também diferenças de caráter gráfico. Por exemplo: os grifos das palavras destacadas pelo poeta no manuscrito são substituídos, no impresso, por itálicos. O que se justifica pelas possibilidades tipográficas que a tecnologia do impresso propiciou. Presumimos que tais alterações tenham uma justificativa tipográfica. Elas não são, de modo algum, desprezíveis. Representam, por mínimas que sejam, uma evidente intervenção de editores na estrutura do poema[304], que certamente incide sobre a recepção do mesmo. De fato, podemos dizer que interferem em maior ou menor grau, especialmente quando pensamos na mudança de posição das notas, na leitura do poema. Por mais insignificante que possa parecer, à primeira vista, a opção pelo itálico ao invés do grifo, essa mudança indicia aspectos de grande interesse nas práticas tipográficas da época e suas relações com as comunidades de leitores de então. A aparência do impresso é importante por conta do leitor a que ele se destina. São obras destinadas à venda, ao consumo letrado. Portanto, sua produção visa a atender a demandas de leitura. A apresentação gráfica dos textos, sua disposição em alguma medida se destina a tornar a leitura agradável. Por mais que não possamos falar de um mercado editorial completamente ajustado aos novos tempos, tal qual começava a se configurar em lugares como Alemanha, França e Inglaterra, lugares em que o Romantismo estava sendo gestado[305]. Indubitavelmente, em Portugal e Espanha, a imprensa e um efetivo comércio de livros já há um tempo se desenvolvem. Conforme, há pouco, vimos, o *Caramuru*

[304] Não será possível nesse estudo, devido ao tempo disponível, empreender um estudo notorial a fim de tentar encontrar, se é que eles existem, indícios do trato de Santa Rita Durão com aqueles que se encarregaram da impressão de seu manuscrito. Além das nossas limitações de tempo, é preciso lembrar com Curto que "as relações entre autores, livreiros e colecionadores de livros não são fáceis de documentar nos registros notoriais" (CURTO, 2007, p. 226).

[305] No século XVIII, como destaca Curto (2007), quanto comparados com livreiros estrangeiros, inclusive os não poucos então radicados em Portugal, "muitos portugueses que se dedicavam à impressão de livros revelam falta de especialização e pouca continuidade no modo de entender os negócios" (CURTO, 2007, p. 222).

foi divulgado por meio de pequenos anúncios, numa delas consta, inclusive, o preço cobrado pela obra de Santa Rita Durão.

Tomemos, da grande quantidade de exemplos passíveis de ser apontados, como exemplo um conjunto de variações, em sua maioria mínimas, presentes nos dois primeiros cantos do manuscrito e do impresso.

Na estrofe LV[306] do Canto I[307] da versão impressa de 1781, lemos:

> Esta a Lei santa he, que em nós impressa
> Ninguem offende, que mereça escusa;
> Onde no que faltaste a Deos confessa,
> Que tanto deve quem peccando abusa:
> Quer-se a satisfação com a promessa
> De melhor vida, no que a Lei te accusa:
> Pois quem quer q' peccou, q' assim não faça,
> Recebe o Sacramento, mas não graça.

Já na estrofe como registrada no manuscrito de Santa Rita Durão, temos o seguinte texto:

> Esta a Lei santa hé, que em nós impressa
> ninguem ofende, que mereça escusa;
> onde no que faltaste a Deos confessa,
> que tanto deve quem pecando abusa:
> Quer-se a satisfação com a promessa
> de melhor vida, no que a Lei te acusa:
> Pois quem quer que pecou, que assim não faça,
> Recebe o Sacramento, mas não (a) graça.

Como podemos perceber, o "a" sublinhado no manuscrito é suprimido na versão impressa. Um caso um pouco diferente de supressão, esta, na verdade, uma correção ortográfica ao invés de uma opção lexical, ocorre na 7ª estrofe do Canto II, em que, no manuscrito, existe um "n" impropriamente presente na palavra "someta" (*sometta*, no impresso/*somenta*, no manuscrito) no último verso da oitava:

> Nem deixo de esperar que a gente bruta,
> vendo o estrago da espada, e do mosquete,

[306] No manuscrito, as estâncias são numeradas em algarismos arábicos, em números ordinais. Já na edição impressa, eles vêm em números romanos.

[307] Nessa estrofe Santa Rita Durão, do ponto de vista da invenção do poema, teatraliza no seu épico a doutrina da luz natural da graça conforme definida pela tradição teológica católica, por, entre vários outros, São Tomás de Aquino.

não se encha de pavor na estranha luta,
e força maior creia que a acomete:
Se tomo as armas, que salvei na gruta,
escudo, cota, malha, e capacete,
Posso esperar, que hum só me não resista,
e antes que o ferro, mos somenta a vista.

Encontramos, também, palavras que foram acrescentadas após a redação, como ocorre, por exemplo, na 72ª estrofe do Canto I, que um "oh" foi inserido *a posteriori* no antepenúltimo verso:

Tempo fora, afligidos companheiros,
de levantar dos Ceos ao Rei supremo
humildes vozes, votos verdadeiros,
como quem luta no perigo extremo:
Mas vós que agora rides prasenteiros,
oh quanto, amigos meos, oh quanto temo,
Que essa gente cruel só nos namore,
por cevar mais a presa, que devore!

Inserção esta que é mantida na versão impressa do poema. Ocorrência de mesma natureza se dá, por exemplo, na estrofe do II Canto, em que um "se" foi posteriormente anotado no primeiro verso da oitava, e como no primeiro caso, a palavra também foi mantida para a impressão:

Gupeva então que aos mais se adiantava,
vendo das armas o medonho vulto,
incerto do que vê, suspenso estava,
nem mais se lembra do enimigo insulto;
Algum dos Anhangás imaginava,
que dentro ao grão fantasma vinha oculto,
E à vista do espetaculo estupendo
cahio por terra o mizero tremendo.

Algo similar ocorre, por exemplo, nas estrofes 19ª e 21ª, sendo que, no segundo caso, ocorre uma peculiaridade digna de nota, pois as palavras posteriormente inseridas no manuscrito, no caso "os mais", foram escritas sobre uma palavra riscada, conforme a representação abaixo:

O Lume da rasão condena a empresa,
pois se o infando apetite o gosto adula,
para extinguir a humana naturesa,

sem mais contrarios, bastaria a gula.
Que se a malicia em vós, ou se a rudesa,
o instinto universal de todo anula,
Hé com tudo entre os mais (****) coisa temida,
que outrem por vos comer, vos tire a vida.

Na 85ª estrofe do Canto I, no manuscrito lemos:

Fernando ali, que em discrição precede
com vos sonora a companhia anima:
cheio de viva fé socorro pede;
e quanto a dor permite, que se exprima:
Gran Senhor (dis) de quem tudo procede
a gloria, a pena, a confusão, e a estima,
que justo dás as graças, e os castigos,
Na dor alivio, amparo nos perigos.

Já na edição impressa, o texto é o seguinte:

Fernando ali, que em discrição precede
com vos sonora a companhia anima:
cheio de viva fé socorro pede;
e quanto a dor permite, que se exprima:
Gran Senhor (diz) de quem tudo procede
a gloria, a pena, a confusão, e a estima,
que justo dás as graças, e os castigos,
Na dor alivio, amparo nos perigos.

Se prestarmos atenção, na leitura das duas versões da mesma estância, especificamente em seu quinto verso, no caso da transcrição do manuscrito, notaremos que a palavra entre parêntesis é grafada como "dis", ao passo que, na edição impressa a grafia foi mudada para "diz".

Como um último exemplo, extraído do Canto I, notamos na 82ª estrofe a presença de um grifo de um verso completo e de parte de outro:

Quem pode reputar, que dôr traspassa
a miseranda infausta companhia,
vendo taes feras rodear a praça,
que o sangue com os olhos lhe bebia?
Ver que os dentes lhe range por negaça,
Senão hé que os agita a fome impia,
e diser lá com sigo: em poucas horas
sou pasto destas feras tragadoras.

No impresso, a recomendação de destaque dado, no manuscrito à fala do personagem, no caso, Diogo Álvares Correia, é acatada, aparecendo, no impresso, em itálico.

Após esse mínimo (porém, suficiente no nosso parecer) elenco de exemplos postos em cotejo de algumas poucas passagens do manuscrito autógrafo do *Caramuru* e de sua primeira edição impressa, cremos já ser possível chegar a algumas conclusões quanto aos processos de composição e publicação de um poema épico em Portugal no final do século XVIII, especificamente no que se refere ao poema de Santa Rita Durão, o que não nos impede de supor que haja similaridades entre o que provavelmente ocorreu na escrita e na publicação desse épico e as etapas de composição, preparação e impressão de outras obras da época.

As intervenções daqueles que levavam a cabo a edição impressa de um livro não podem ser desprezadas quando estamos diante de uma obra como *Caramuru* e os demais épicos impressos no século XVIII antes da instituição do *copyright* em Portugal. Tais intervenções seguem uma lógica de publicação diferente daquela que passa a reger a publicação de impressos a partir do estabelecimento de leis de direitos autorais e da legitimação da noção moderna de autoria. Sob a antiga instituição retórica, sob o antigo regime de produção e publicação de obras a noção de autoria então vigente não impedia que se interviesse em uma dada "obra" a fim de adequá-la, segundo o parecer de uma pessoa que, em nossos dias, não seria tida como autora, mas simplesmente um editor, um impressor, um revisor, etc., que não têm o direito de interferir deliberadamente no texto de um livro sem o consentimento de seu autor. Assim sendo, é preciso problematizar não somente as noções de "autor" e "obra", mas também, as noções de "composição" o que, necessariamente, como buscamos demonstrar ao longo dessa tese, está, sob a antiga instituição retórica, vinculada às noções de "tradição" e "costume", compreendidas como a transmissão de doutrinas e práticas; de saberes técnicos referentes a uma determinada obra passíveis de ser repassados por meio de tratados propedêuticos, bem como por meio da partilha social de técnicas assimiladas por hábito, pela educação letrada que promovia o conhecimento das *auctoritates* e os exercícios de composição que levavam à destreza na aplicação de técnicas de composição de discursos, no caso que nos interessa, de poemas épicos como o *Caramuru*. Parece claro que as noções de "autor" e "obra", bem como a de "composição" precisam ser relativizadas em relação ao senso comum, por vezes acadêmico, que atualmente impera em relação à concepção de autoria e publicação de uma obra.

Há um modo adequado de ler um poema como *Caramuru*? Poderíamos dizer que há diferentes possibilidades de leitura que dependem, por exemplo, daquilo que Jauss (1994) denominou horizonte de expectativa. Certamente, podemos fazer "leituras literárias" de

autores antigos, sobretudo quando temos em vista a sua retomada por parte de autores mais recentes – não é possível tratar de boa parte da poesia de Fernando Pessoa sem levar em conta Camões, Vieira, Horácio, entre tantos outros. Por outro lado, sabendo que, digamos, um Homero, um Dante, um Camões e um Cervantes, para ficarmos em apenas em quatro exemplos célebres, são lidos como literatura, a partir do nosso próprio horizonte de expectativa, então é razoável que se leve em conta os modos contemporâneos a partir dos quais lê-se tais autores hoje. Portanto: autores antigos são retomados por autores que vem depois deles, isso é um fato amplamente demonstrado; autores antigos podem e o são lidos literariamente, outro fato. Quanto a isso não há o que discutir, muito embora ambas as constatações levam a questões interessantes que devem ser levantadas e debatidas[308]. Questões que, importa lembrar, não nos interessam aqui, a não ser nesse esforço no sentido de explicar o que está realmente em jogo. Assim, é deleitoso ler o Shakespeare de Harold Bloom, bem como todos os seus "filhos" agoniados, contudo, quando o fazemos não estamos realizando uma leitura que considere a historicidade do que de atribui a Shakespeare – o podemos fazer, por exemplo, com um Robert Weimann, do qual sempre se recorda Hansen – e sim assumindo Shakespeare como um autor de nossa "tradição literária" que, queiramos ou não, foi inventada. Depois desses imprescindíveis esclarecimentos, sigamos em frente.

Assim, é preciso que especifiquemos que tipo de leitura temos em vista para que possamos avaliar a sua legitimidade, a sua pertinência. Se falamos de uma leitura literária do *Caramuru* – uma que o tome como uma obra literária – ela, pelo menos até certo ponto, dispensa um conhecimento especializado do poema, muito embora creiamos que uma leitura que desconsidere completamente a historicidade do poema, não seria de grande proveito, conquanto seja perfeitamente possível e, considerando a mudança de horizonte dos leitores, em alguma medida legítima. No caso da que propomos nessa tese, a mesma demanda a especificação dos modos de recepção letrada a que o poema de Santa Rita Durão se destina no tempo de sua escrita e primeira partilha social, ou seja, na corte portuguesa de fins do século XVIII. Uma leitura que, por exemplo, leve em conta os aparatos bibliográfico-textuais que, então, "visam regrar a recepção e a liberdade dos leitores, que escapam dessas coações" (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 178), como ocorre, por exemplo, no caso do *Códice Chacón*

[308] Ainda assim podemos raciocinar como Hansen e desnudar a particularidade de nossas leituras literárias: "Tudo isso é evidentemente muito familiar para nós, quero dizer, tudo realmente muito estranho. Por isso mesmo, acredito que é justamente o 'excessivamente distante' de alguns textos que poderia interessar à leitura literária, pois é o distante que poderia evidenciar para o estudante secundário que seu modo de ser e, raras vezes, de ler literatura, é particular. Acredito que o ensino das coisas do passado deve pressupor o conhecimento dos especialistas, mas também que não precisa ser feito como coisa de especialista, pois sempre é possível fazer traduções que não sejam redutoras" (HANSEN, 2005, p. 19).

que transmitiu a poesia atribuída a Don Luís de Góngora do século XVII ao XVIII.

Assim, quando pensamos no *Caramuru*, é preciso que estabeleçamos, em primeiro lugar, qual seria a leitura do poema que seria feita "a partir do que o próprio poeta especificou como horizonte de legibilidade" (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 178), o que, obviamente, como bem lembram Hansen e Moreira, há sempre a possibilidade de uma leitura diferente, uma recepção em que o poema assume sentidos, em alguns casos, que escapam completamente às restrições impostas pelo autor, pela censura, etc., pelos condicionamentos autorais e institucionais que tentam regular a leitura do poema. Como vimos, as leituras oitocentistas do *Caramuru* e de outros poemas épicos escritos na segunda metade do século XVIII, o *Uraguai*, por exemplo, demonstram exatamente isso, sem falar das leituras que, ainda que contemporâneas a esses poemas, iam num outro sentido em relação à leitura almejada pelos poetas que os compuseram e por aqueles que patrocinaram e liberaram sua circulação em forma de impresso. Para nos reportarmos mais uma vez ao caso dos *Lusíadas*, o parecer de Bartolomeu Ferreira e o horizonte de leitura especificado por Camões não garante que seu poema não fosse tomado – num hipotético caso extremo de recepção do épico camoniano – como um incentivo à idolatria. A própria presença do parecer, e o arrazoado de frei Bartolomeu Ferreira demonstram que essa era tida como uma leitura possível, muito embora imprópria do poema de Camões, assim como seria impróprio enxergar em poemas como *Caramuru* e *Uraguai* algum tipo de simpatia pelos indígenas que pusesse em questão a expansão ultramarina, até onde podemos ver, este não é, nem de longe, um horizonte de expectativa partilhado por Santa Rita Durão e Basílio da Gama.

Se, por exemplo, no caso dos códices que encerram a poesia atribuída a Góngora e a Gregório de Matos, as didascálias neles incluídas antes dos poemas[309], além dos demais elementos do aparato bibliográfico-textual postos em funcionamento no códice, prefácio, epígrafe, notas, além dos componentes do preâmbulo épico e o epílogo têm como objetivo, em poemas como *Caramuru*, orientar a recepção da *narratio*, sendo, portanto, decisivos para precisar qual seria a leitura de seu poema que o poeta tinha por legítima. Assim com o temos

[309] Como explicam Hansen e Moreira (2013, p. 174), "a constituição do referencial discursivo pela anteposição das didascálias aos poemas institui o conjunto de prescrições que nortearam a recepção desse mesmo poema nos séculos XVII e XVIII, lapso temporal em que foram produzidos os códices examinados. As didascálias operacionalizam a atualização do sentido dos poemas a partir de seu funcionamento como protocolos de leitura; didascálias e critérios de legibilidade para a poesia reunida nos códices poéticos implicam-se mutuamente e superpõem funcionalmente". Mais adiante, como dizem, "se as didascálias funcionam como protocolos de leitura; se as leituras prescritas pelas concorrentes didascálias estão textualmente preservadas, porque cristalizadas como referenciais discursivos; se é possível saber a qual poema as didascálias servem como protocolos de leitura, parece-nos possível empreender a escrita da história da recepção do *corpus* poético colonial seiscentista e setecentista atribuído a Gregório de Matos e Guerra a partir das diferentes propostas consubstanciadas nas didascálias para a semantização dos poemas" (HANSEN; MOREIRA).

as didascálias dos códices que transmitiram a poesia aguda nos século XVII e XVIII, restou material suficiente do *Caramuru*, seja em sua forma manuscrita, seja em sua forma impressa, para que possamos lê-lo à luz do horizonte de expectativa especificado por Durão, quando da composição, revisão e impressão de seu poema.

7 CONCLUSÃO

Considerando o exposto, a nós parece verossímil admitir que, embora a preceptiva do século XVIII, e, presumivelmente tratados anteriores, de fato, incidiram sobre a prática poética de Durão, na composição do *Caramuru*. Não obstante, o contato com preceptivas poéticas e retóricas não explica a existência do poema, tampouco o pressuposto de tal contato é suficiente para a sua legibilidade. Para além, das tradições doutrinárias concernentes à poesia épica passíveis de ser rastreadas até o século XVIII, como esperamos ter demonstrado, é preciso que se considere a transmissão de técnicas de composição do gênero em questão por intermédio do costume[310]. Transmissão essa que se dá via oralidade, via educação letrada e, portanto, por diferentes agenciamentos da memória, de uma memória técnica, da memória dos bons usos e de sua contraparte, a memória dos usos impróprios que, segundo se pensava, incorriam em transcrição dos preceitos estabelecidos para o gênero épico.

Ao longo de sua educação os poetas do século XVIII, assim como Durão, não somente retinham na memória uma grande quantidade de informações, mas internalizavam técnicas de composição, os preceitos específicos dos diferentes gêneros de composição letrada, uma epístola, uma "biografia", uma écloga, uma epopeia, que poderiam ser atualizados de diferentes maneiras, tendo em vista os interesses particulares desses poetas, de seus mecenas, as exigências institucionais e as ambições pessoais, etc. A atualização das técnicas é completamente dependente da memória, que, de modo dinâmico, atravessa todo o processo de composição retórica dos poemas, da invenção à disposição, sem falar de uma recepção por parte de leitores capacitados para uma atualização dos lugares comuns da invenção, mas que também podiam avaliar a excelência elocutiva e dispositiva do poema em relação aos preceitos estabelecidos e, sobretudo, o que não está de modo algum, como temos dito completamente dissociado do discurso preceptivo, ao conjunto de *auctoritates* do gênero que se lê.

A memória, portanto, não pode ser compreendida como um mero repositório de informações, mas como um instrumento de adestramento técnico, relacionada inclusive a condicionamentos corporais, em que a internalização levava, inclusive, a um progressivo

[310] Como pontuam Hansen e Moreira, tendo em vista a prática de composição de *bios* entre os séculos XVI e XVIII, o que cremos, ainda que se deva ponderar sobre as certas peculiaridades devido ao fato de se tratarem de gêneros discursivos diferentes, também se aplica à épica: "É claro que a abundância de preceptivas retóricas, seja no formato de tratados propedêuticos, com o de Aftônio, seja na forma de tratados em que se ensinava a composição de orações de tipo exornativo, como o de Mendandro e seus derivados, auxiliava quando da composição do *bios*, mas a doutrina era complementada por um antigo costume de imitação e de exercitação de autoridades, em que o valor de textos matriciais não pode de modo algum ser relegado a segundo plano em termo de importância" (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 193).

aperfeiçoamento motor que propiciava habilidades de redação que, quando incorporadas permitiam, entre outras coisas a escrita precisa, o desenho preciso da letra, enfim, a manipulação de meios materiais de produção do escrito, habilidades que, aliadas aos esquemas mentais que permitiam encontrar argumentos, uma rápida articulação entre palavras, sentenças, estruturas sintáticas diversas, que produziam efeitos semânticos e sonoros, como a produção de metáforas, metonímias, rimas, assonâncias, aliterações, hipérboles, anacolutos, prosopopeias, hipérbatos, etc. a aplicação dos metros, o correto ordenamento da matéria, entre muitos outros procedimentos técnicos envolvidos na composição, tornavam possível a escrita de um poema, o que num poema das dimensões de uma epopeia, tal como pretendeu Durão realizar no *Caramuru*, significava grande empenho e determinação, inclusive, físico[311].

Por mais que tenhamos certas reservas em relação a alguns dos pressupostos de que partiu Bourdieu na construção de sua terminologia sociológica, por exemplo, na elaboração da noção de *habitus*[312], às quais não temos a pretensão de discutir nesse trabalho, julgamos que esse termo tem inegável robustez para nos ajudar a pensar alguns problemas relacionados ao consenso e à ação individual envolvida na composição de um poema como o *Caramuru*. Distanciando-nos daquelas noções de tradição que pressupõem, entre outras coisas, as noções modernas de ruptura, inovação, relação, genialidade, originalidade, influência, ou então um acento sobre as ideias de continuidade, herança, patrimônio, imutabilidade, etc. que discutimos em nosso primeiro capítulo, pensamos a tradição como um modo dinâmico de transmissão de doutrinas e práticas que se define sempre desde o presente histórico e com a memória, com a internalização progressiva de técnicas de composição e de códigos de leitura que permitem não somente a produção de diferentes discursos, mas uma recepção considerada legítima.

Deste modo, é possível falar, pois, de usos da linguagem, usos de tradições doutrinárias, bem como de atualização do costume por meio de uma racionalidade técnica e também de uma memória motora que poderíamos, talvez, associar àquela ideia de representação de corte e de adestramento que encontramos nos trabalhos de Elias, sobretudo em obras como *O processo civilizador* e *A sociedade de Corte*, assim como à noção de

[311] Segundo Farias (2012, p. 12), "Sobretudo, sociedade corresponde à interdependência de fatores que, gerados nas reciprocidades humanas, sedimentam-se na especificidade de saberes a ponto de delinear e canalizar as condutas humanas em específica direção, à maneira de regras de moralidade, disposições corporais, *a priori* cognitivas, formatos expressivos etc. O problema da memória emerge, então, tanto da perspectiva das modalidades de aprendizado e transmissão quanto daquela da expressão e reelaboração do conhecimento incorporado".

[312] Como a noção de figuração proposta por Elias, com a qual, sabemos, Bourdieu manteve importante diálogo, levando-se, é claro, em conta as muitas diferenças entre suas respectivas perspectivas sociológicas.

habitus, às quais, como sabemos, estão associadas à memória e à incorporação e partilha social de saberes, ao adestramento coletivo e individual, em que uma noção de indivíduo que não é aquela que se desenvolve no Ocidente a partir do século XVIII, se mantém inseparável de uma determinação coletiva estruturada e estruturante, para novamente lembrar Bourdieu.

O adestramento pode estar ligado ao contínuo exercício, no intervalo de uma jornada de estudo no colégio, mas também pode se dar por meio da contínua leitura textos destinado à memorização. As secções de exercícios e de memorização são ainda extremamente importantes entre os séculos XVI e XVII. Conforme afiança Elias, ao tratar do adestramento que, paulatinamente, realizou a incorporação e a transmissão de costumes à mesa[313], existia:

> principalmente em versões dos séculos XIV e XV, mas provavelmente, em parte pelo menos, mais antiga em tema, uma série inteira de poemas chamados de mnemônicos a fim de inculcar boas maneiras à mesa. A aprendizagem de cor como meio para educar ou condicionar desempenhava um papel muito mais importante na sociedade medieval, onde os livros eram relativamente raros e caros, do que hoje, e esses preceitos rimados eram um dos meios usados para gravar na memória da pessoa o que ela devia e não devia fazer em sociedade, e acima de tudo à mesa (ELIAS, 1994, p. 74-75).

Ainda que o exemplo dado por Elias diga respeito a uma prática mnemônica comum nos séculos XIV e XV, como temos dito, no que nos baseamos nos estudos de Hansen e Moreira, muitas das práticas educacionais do Antigo Regime e do Estado Monárquico português remontam não apenas à chamada Idade Média, mas ao mundo antigo, greco-romano. A poesia, entre os séculos XVI e XVIII, sobretudo quando pensamos na épica, é poesia que se destina tanto ao deleite quanto à instrução, ao aperfeiçoamento moral dos jovens, a instigar as virtudes guerreiras e também religiosas. No *Caramuru* isso é evidente. Nele, estamos diante de um herói ao menos tempo hábil na guerra, corajoso, sábio, honrado e piedoso. Algo não muito distante do ideal do cavaleiro medieval. Por outro lado, é preciso lembrar que a memorização nunca deixou de ser, nas sociedades letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII, mesmo havendo uma inegável disseminação do escrito por conta da revolução

[313] Para Ribeiro, na sua "Apresentação a Norbert Elias" a memória envolvida no processo de adestramento, como Elias a compreende em *O Processo Civilizador*, o que o aproximaria, segundo Ribeiro, do Nietzsche de *Da Genealogia da Moral*, está diretamente relacionada à prática, ou para sermos mais precisos, à ação. Como ele próprio diz, "A memória importa não tanto pelo conhecimento que traz, mas pela ação que ela governa" (ELIAS, 1994, p. 10).

do impresso. Para muitos, os livros ainda eram caros e pouco acessíveis, ainda que as bibliotecas e gabinetes de leitura tenham começado a se espalhar pela Europa do período.

Tal adestramento, de diferentes modos, vemos ser preconizado por um Torquato Tasso, um Manuel Pires de Almeida, um Leitão Ferreira, um Xavier de Menezes, um Verney, um Cândido Lusitano, e assim por diante. Tal adestramento é o que torna, paulatinamente, à medida que ganha experiência, o poeta uma hábil artífice, ao menos em alguns casos; que lhe dá as capacidades técnicas que o habilita a, de acordo com o seu engenho particular, produzir um poema, por vezes, um poema excelente, digno de memória e que deveria ser seguido na composição de novos poemas, no caso da épica, como vimos, como era lugar comum dizer, nos séculos XVI, XVII e XVIII, em bem poucas oportunidades tal façanha era alcançada, e não poucos bons poetas naufragaram ante os recifes e escarpas épicas, para muitos, especialmente os que avaliaram o poema nos séculos XIX e XX, entre eles, está Santa Rita Durão. Independente da excelência ou não de um poema, porém, é preciso lembrar que o domínio técnico é inegável, que a racionalidade e o corpo adestrado do poeta são postas em funcionamento na prática costumeira da poesia. O ser considerado excelente ou não é um detalhe que não invalida o fato da atualização do costume em uma dada composição. Dizendo de outro modo, ainda que não saiba emular, o poeta imita. Ainda que não saiba aplicar as técnicas, ele é técnico. Ainda que não consiga alcançar os efeitos pretendidos, ele mobilizou as mesmas técnicas que, em se tratando de poetas de maior engenho natural, produziram um poema excelente. Desse modo, por mais que possa parecer absurda a comparação, podemos sim, num certo sentido, aproximar, senão reunir, poetas como Ercilla, Camões, Torquato Tasso, Milton, Bento Teixeira, Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio de Gonzaga, Henrique João Wilkens e Santa Rita Durão. Engenhos diferentes expostos adestrados, em graus diferentes, conforme uma racionalidade técnica e um condicionamento motor, quando pensamos naqueles poetas que foram hábeis na escrita e dispensaram o trabalho de amanuenses, bastante similar, tendo em vista às inúmeras contingências a serem consideradas e o atrevimento da generalização. À medida que lemos tais poetas, porém, que estudamos sua poesia com atenção, bem como tratados de poética, de retórica, prefácios, etc., que circularam em seus respectivos tempos e lugares de existência, ficamos cada vez mais convencidos de que o arrojo da generalização é, nesse caso, justificável, e seu acinte minorado.

Podemos falar, portanto, de usos socialmente legítimos e ilegítimos, autorizado, proibidos ou desaconselháveis, de um ponto de vista das normas vigentes na coletividade, no caso, a sociedade do Antigo Estado Monárquico português, em que Durão existiu em seu

próprio presente histórico; normas estas que podem ser políticas, morais, retóricas, poéticas, pictóricas, arquitetônicas, etc. Podemos ainda, falar no arbítrio técnico do poeta Santa Rita Durão, sem que isso nos leve a postular que um sujeito, um indivíduo, um eu, dotado de uma psicologia profunda e inigualável, dotado de genialidade e, portanto, conforme o entendimento idealista, romântico e, até certo ponto, pós-romântico, de uma sensibilidade nacionalista, intimista, etc., tenha produzido o *Caramuru*. O eu enunciativo do *Caramuru*, assim como o tu e os eles, são retoricamente constituídos, não tendo existência real fora do discurso que os engendra como pessoas, que podem ser narradores, personagens e, por que não dizer, certo leitor. Não o leitor efetivo, que poderia ser, ainda mais no final do século XVIII, e as leituras oitocentistas do *Caramuru* o confirmam, como tivemos a oportunidade de ver, qualquer um, até mesmo os que não estavam preparados, por diferentes razões, para ler o poema, conforme foi idealizado por seu autor, de certo modo outra figuração nesse jogo discursivo.

Tais usos da linguagem, na atualização de preceitos retóricos e poéticos, transmitidos por meio de tradições doutrinárias e pelo costume, constituem redes de memória, de uma memória discursiva naturalizada[314]. Quando falamos de uso determinado, não queremos dizer com isso, que não haja uma margem de manobra dos poetas, supondo, desse modo, a alguma espécie de automatismo extremista e, portanto, absurdo. Lembremos, também com Bourdieu, que a noção de *habitus* diz respeito a um:

> Princípio de uma autonomia real em relação às determinações imediatas da "situação", o *habitus* não é por isto uma espécie de essência a-histórica, cuja existência seria o seu desenvolvimento, enfim destino definido uma vez por todas. Os ajustamentos que são incessantemente impostos pelas necessidades de adaptação às situações novas e imprevistas podem determinar transformações duráveis do *habitus*, mas dentro de certos limites: entre outras razões porque o *habitus* define a percepção da situação que o determina. (BOURDIEU, 1983, p. 106).

Trazendo também Elias para o nosso debate é possível evitar a dicotomia indivíduo/sociedade em nossa abordagem dos usos das noções de tradição e costume que aqui nos interessam. A partir do pensamento de ambos, podemos questionar a pertinência dessa dicotomia, tantas vezes prevalente não só no domínio da Sociologia, seja por meio da noção

[314] Poderíamos, também, deslocando conceitualmente a noção de "lugar de memória", que na tradição inglesa foi traduzido como domínio (*realm*) de memória, proposta por Nora (1997), propor chamar esse campo de domínio de memória letrada, de fato um domínio de produção e partilha de saberes e práticas e, portanto, um efetivo lugar de memória.

de *habitus*, recuperada por Bourdieu, quando pensa sobre o problema das práticas em suas relações com as estruturas[315], seja por meio da noções eliasianas como as de figuração, hábito[316], incorporação, adestramento[317]. Ao pensar como se dá a ação dos indivíduos em face à estrutura, no caso à sociedade, Elias põe em xeque os postulados de que os indivíduos podem ser concebidos à parte do social e às vice-versa[318]. Ao recusarem essa dicotomia entre sociedade e indivíduos, tanto Bourdieu quanto Elias abrem caminho para explicar o aprendizado e a incorporação de saberes, a partir de uma via que embora não separe radicalmente o individual do coletivo, mas que nos conduza a uma consideração da complexidade que caracteriza essa relação, uma vez que o grau de integração entre indivíduo e sociedade não permite uma cisão precisa, ainda mais quando falamos das sociedades letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII, especialmente na Península Ibérica e nas colônias hispânicas e na América Portuguesa. Assim, quando temos em vista a produção letrada luso-brasileira de fins do século XVIII, é preciso manter essa tensão, não deixando de reconhecer as decisões, os interesses privados muitos, mas, igualmente, sem deixar de considerar a dimensão coletiva da partilha dos saberes.

---

[315] Segundo Bourdieu, "as estruturas constitutivas de um tipo particular de meio (as condições materiais de existência características de uma condição de classe), que podem ser apreendidas empiricamente sob a forma de regularidades associadas a um meio estruturado, produzem *habitus*". O *habitus* é definido por Bourdieu como sendo "sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes" (BOURDIEU, 1983, p. 60-61). Para Bourdieu, "o *habitus* está no princípio de encadeamento das 'ações' que são objetivamente organizadas como estratégias sem ser de modo algum o produto de uma verdadeira intenção estratégica". Bourdieu faz questão de ressaltar essa natureza não intencional do *habitus*, justamente porque, como ele próprio argumenta, isso implicaria em que essas ações "fossem apreendidas como uma estratégia entre outras possíveis" (BOURDIEU, 1983, p. 61).

[316] Conforme Ricoeur, ao falar de *habitus*, o que para ele é digno de nota, Elias não fala de determinismo "mas de interdependência entre modificações que afetam a organização política e as que afetam a sensibilidade e os comportamentos humanos" (RICOEUR, 2007, p. 216). Ainda segundo Ricoeur, e sobre Elias, "a categoria *habitus* vai recolher todos os traços que distinguem um fenômeno dinâmico de ordem histórica de um fenômeno mecânico de ordem natural" (RICOEUR, 2008, p. 216). Isso porque, para Elias, o processo civilizatório é descrito como "um sistema de coerções progressivamente interiorizadas até o ponto de se tornarem um fenômeno de autocoerção permanente". É a essa autocoerção que Elias dá o nome de *habitus* (RICOEUR, 2008, p. 216). Conforme Elias, por exemplo, uma proibição, por exemplo, pode gradativamente, transformar-se em "um hábito internalizado, em parte do autocontrole'" (ELIAS, 2014, p. 106). Lembremos, ainda, que, em Elias, os hábitos podem ser modificados com o passar do tempo.

[317] Ao tratar, por exemplo, dos "dispositivos de controle", ao pensar sobre o processo civilizador e a sociedade de corte, cujos membros, ao menos teoricamente, tem domínio sobre seus impulsos, e, portanto, dos comportamentos, Elias está evidentemente tratando da memória, uma vez que, o adestramento, que se dá pela internalização de saberes e normas, é um processo que se dá pela mediação do mnemônico, ainda que essa memória não esteja na ordem da consciência, mas do inconsciente. Nesse caso, temos em vista a relação entre o pensamento de Elias e o de Freud. Lembremos ainda que, em Bourdieu, o *habitus* é definido em relação a um "princípio gerador e estruturador das práticas e das representações" (BOURDIEU, 1983, p. 61), ou numa expressão as "estruturas estruturantes". Representações e práticas, por sua vez, segundo Bourdieu, "podem ser objetivamente 'reguladas' e 'regulares' sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e do domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente" (BOURDIEU, 1983, p. 61).

[318] Como declara Elias: "É fácil perceber que os pressupostos teóricos que implicam a existência de indivíduos ou atos individuais sem a sociedade são tão fictícios quanto outros que implicam a existência das sociedades sem os indivíduos" (ELIAS, 2001, p. 182).

Poderíamos seguir nesse caminho. Contudo, nos interessa, nesse momento, tão somente perceber em que medida o consenso letrado, a *traditio*, assim como a *consuetudo* poética está vinculada a uma memória coletiva, por um lado, e ao arbítrio particular dos poetas.

Conquanto muitos dos usos novecentistas e contemporâneos de tradição que pudemos observar nos vários estudos apresentados nos dois primeiros capítulos sejam passíveis de crítica, não o são, como cremos ter mostrado, por uma ausência de qualquer noção de tradição que se possa, sem incorrer em uma espécie de anacronismo, relacionar às letras e mesmo à poesia nos séculos XVI, XVII e XVIII, mas por estarem relacionados a certas definições de tradição que são, indubitavelmente, estranhas a essa época, sendo, pois, românticas, positivistas, esteticistas, formalistas, estruturalistas, historicistas, etc., portanto, posteriores à referida época, e, para não deixar de falar do estranho e vaidoso monstro, pós-modernas. Sendo assim, cremos ser preciso maior esforço no sentido de, por meio do aprofundamento nos estudos dos vários gêneros escritos dos séculos XVI, XVII e XVIII, compreender cada vez mais os usos de *traditio* que foram correntes nos séculos XVI, XVII e XVIII, percebendo com maior acuidade as relações entre certos usos da noção de *traditio* com a arte poética, bem como a arte retórica, sem perder de vista que, inequivocamente, a poesia que se produziu nesse período se realizou em sua atualidade, no efetivo exercício retórico-poético dos letrados, como prática costumeira, o que significa dizer, com Hansen que, sim, a instituição retórica se fundamenta no costume; costume que se transmite pela educação, pelo contínuo exercício, pelo auxílio de uma tradição doutrinária. Portanto, entendemos que não haja incompatibilidade, pelo menos, uma incompatibilidade que tenha sido claramente articulada pelos autores dos séculos XVI, XVII e XVIII que tivemos a oportunidade de arrolar até esse ponto entre as noções de costume e tradição, ambas eram usadas e, em muitos casos, inclusive, como em Bluteau, como sentidos intercambiáveis. Vimos nesses textos que o costume, por vezes, é referido como sendo uma "cousa" que se transmite por tradição. Vimos que o uso é uma "cousa" que se transmite por tradição. A rigor não encontramos incompatibilidade, diferença, sim, incompatibilidade não. As noções de tradição e costume eram igualmente correntes em muitos textos, como também igualmente ausentes. Sem dúvidas, ambas, circularam, e estiveram presentes, sem que fossem rigorosamente apresentadas como uma opção mais legítima em relação à outra; elas se relacionavam sem qualquer dificuldade. Nós nos esforçamos para encontrar ao menos um texto que sugerisse a completa dissociação de tradição e costume entre os séculos XVI e XVIII e não fomos capazes de, finalmente, encontrá-lo. Se tal texto de fato existir, não o pudemos localizar, o

que necessariamente deixa, dada a enorme quantidade de documentação a ser compulsada, nesse tocante e a outros tantos, nossa pesquisa em aberto.

REFERÊNCIAS

ABAD, José Manuel Cuesta; HEFFERNAN, Julián Jiménez (ed.). **Teorías Literarias del Siglo XX**. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

ABBOTT, Don Paul. **Mayans' Rhetórica and the Search for a Spanish Rhetoric. In: Caliber**. Journals of the university of California press. vol. 11, n. 2, Spring 1993, p. 157–179.

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**. Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Conceito de Iluminismo. In: **Os Pensadores**. Nova Cultura, 2000.

AGUIAR E SILVA, Vítor. Prefácio. In: MARTINS, José Cândido de Oliveira. **Fidelino de Figueiredo e a Crítica da Teoria Literária Positivista**. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

ALDAZ, José Aragüés. **Otoño del humanismo y erudición ejemplar**. In: *La Perinola*, 7, 2003.

ALLEN, Grahan. **Intertextuality**. New York, NY: Routledge, 2011.

ALMEIDA, Custódio. **Hermenêutica e dialética**: dos estudos platônicos ao encontro com Hegel. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

ALONSO, Dámaso. **Estudios y ensayos gongorinos**. Madrid: Gredos, 1955.

ALVES, Hélio J. S. **Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista**. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis/CIEC, 2001.

_____. Presença da *Odisséia* em Camões. In: **Revista Camoniana**: revista de estudos de Literatura Portuguesa. 3ª série, v. 17. Bauru, SP: EDUSC: Núcleo de Estudos Luso Brasileiros da USC, 2005.

AMORA, Antonio Soares. **História da Literatura Brasileira**. São Paulo: Saraiva, 1974.
ANDERSON, Perry. **Passagens da Antiguidade ao Feudalismo**. São Paulo: Brasiliense. 2000.
ANÔNIMO. **Retórica a Herênio**. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética de Aristóteles**. Edição trilingüe por Valentin García Yebra. Madrid: Editorial Gredos. (Biblioteca Românica Hispánica, 8).

ARISTOTLE. **Art of Rhetoric**. Translated by John Henry Freese. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 2006. (Loeb Classical Library, 193).

ASHER, Kenneth George. **T. S. Eliot and Ideology**. New York, NY: Cambridge University Press, 1998.

ASSIS, Machado. **Notícia da atual literatura brasileira**: Instinto de nacionalidade. In: Machado de Assis: crítica. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

ATIENZA, Ángel Luis Luján. **Retóricas españolas del siglo XVI**: el foco de Valencia. Madrid: Editorial Consejo Superior de la Investigaciones Científicas, 1999.

AUERBACH, Erich. **Ensaios de Literatura Ocidental**: filologia e crítica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

_____. **Figura**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Mimesis**. S. Paulo: Perspectiva, 1971.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. **La épica colonial**. Pamplona: Eunsa, 2000.

ÁVILA, Affonso. Prefácio. In: CAMPOS, Aroldo. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.

AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. **Iniciação à crítica textual**. São Paulo: Presença/EDUSP, 1987.

AZEVEDO, Fernando. A Escola e a Literatura. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **A Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.

AZEVEDO, João Lúcio de. **O Marquês de Pombal a sua Época**. São Paulo: Alameda, 2004.

BANDEIRA, Manuel [1946]. **Apresentação da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

BAÑOS, Pedro Martín. **El arte epistolar en el Renacimiento europeo 1400-1600**. Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.

BARANGER, Denis. **Epistemología y metodología en la obra de Pierre Bourdieu**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. **A Biblioteca Imaginária**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1996.

BARIDON, Michel. Historiography. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude. **Literary Cristicism**, v. IV: The Eighteenth Century. New York, NY: Cambridge University Press, 2003. p. 316-332.

BARILLI, Renato. **Retórica**. Lisboa: Presença, 1985.

BARROS, Lídia Almeida. **Curso Básico de Terminologia**. São Paulo: EDUSP, 2004.

BARTHES, Roland. **A retórica antiga**. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975.

BASÍLIO DA GAMA, José. *O Uraguai*. In: TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: Edusp, 1996.

BASTIT, Michel. **Nascimento da Lei moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BAUDELAIRE, Chales. A arte filosófica. In: **Escritos sobre arte**. Organização e tradução de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. Curiosités esthétiques. In: **Oeuvres Complètes, II**. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

_____. L'art romantique. In: **Oeuvres Complètes, III**. Paris: Michel Lévy Frères, 1869.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Coletânea de textos extraídos da edição de Johann Christian Kleyb de 1750. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BEAU, Albin Eduard. **Estudos, v. II**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1964.

BÉDIER, Joseph. **La Tradition manuscrite du *Lai de L'Ombre***. Reflexións sur l'art d'éditer les anciens textes. Paris: Librarie Honoré Champion, Éditeur, 1970.

BERGHAHN, Klaus L. German literary theory from Gottsched to Goethe. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude. **Literary Cristicism**, v. IV: The Eighteenth Century. New York, NY: Cambridge University Press, 2003. p. 522-545.

BERRIO, Antonio García e FERNÁNDEZ, Teresa Hernandez. **Poética**: Tradição e modernidade. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

BERRIO, Antonio García **Introducción a la poética clasicista**. Comentario a las "Tablas Poéticas" de Cascales. Madrid: Cátedra, 2006.

BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. **Noções de Paleografia e de Diplomática**. Santa Maria: Editora UFSM, 2012.

BIALOSTOSKY, Don H.; NEEDHAM, Lawrence D (ed.). **Rhetorical Traditions and Britsh Romantic Literature**. Indianapolis: University Press Indiana, 1995.

BIRON, Berty Ruth R. **Caramuru***:* um poema épico da conversão e sua recepção crítica. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 1988. (Dissertação de Mestrado).

_____. **Tradição e Renovação no Poema Épico Caramuru**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Letras, 1998. (Tese de Doutorado).

_____. Luzes, Razão e Fé em *Caramuru*. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 317-354.

_____. A Aula Inaugural de Frei José de Santa Rita Durão. In: **Real Gabinete Português de Leitura**, Rio de Janeiro, abr. 2006. Atas do 3º Colóquio do PPRLB sobre relações luso-brasileiras. Disponível em:

BIZZELL, Patricia e HERZBERG, Bruce. **The Rhetorical Tradition: Readings from Classical Times to the Present**. Bedford Books of St. Martin's Press, 2000.

BLOCH, R. Howard et all (ed.). **Rethinking the New Medievalism**. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 2014.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. **O cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BLUTEAU, Rafael. **Dicionário da lingua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado, por Antonio de Moraes Silva, Natural do Rio de Janeiro**... Tomo Segundo (L-Z). Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira. MDCCLXXXIX (1789).

BOBES, Carmen et all. **Historia de la teoría literaria**. Madrid: Editorial Gredos, 1998. 2 v.
BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. "L'Art Poetique en vers". In: **Oeuvres diverses du Sieur D*** [...]** Denys Thierry. Paris, 1674.

_____. **Arte Poética**. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOSI, Alfredo [1970]. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTO, Carlota. "Iluminismo e educação em Portugal: o legado do século XVIII ao XIX". In: STEPHANOU, Maria & BASTOS, Maria Helena Câmara (Org). **História e memórias da educação no Brasil**. v. I – Séculos XVI-XVIII. p. 158-178. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**. 2 ed., São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. **Les règles de l'art**: genése et structure du champ littéraire. Paris: Éditions du Seuil, 1998. (Points/Essais).

_____. O campo científico. In Renato Ortiz (Org.). **Pierre Bourdieu**. (coleção Grandes cientistas sociais). São Paulo: Ed. Ática, 1983, p. 122-155.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BOUZA ALVAREZ, Fernando J. **Communication, knowledge, and memory in early modern Spain.** Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2004.

BOXER, Charles R. **A Igreja Militante e a Expansão Ibérica, 1440-1770**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **O Império Marítimo Português**, *1415-1825*. Lisboa: Edições 70, 2001.

BRAGA, Teófilo. História da Literatura Portuguesa. In: CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da (ed.). **Escrever a nação***:* literatura e nacionalidade (uma antologia). Ponte Guimarães (Portugal): Opera Omnia, 2011. p. 125-140.

_____. **Historia da Poesia Portugueza (Eschola Italiana – II):** século XVI. Historia de Camões; Parte 1; vida de Luiz de Camões. Porto: Imprensa Portugueza Editora, 1873.

_____. **Sá de Miranda e a Eschola Italiana**. Porto: Livraria Chardron Editora, successores Lello & irmão, 1896.

_____. Historia da Litteratura Portuguesa, Introducção. In: **Obras Completas**. Porto: Livraria Chardron Casa Editora, successores Lello & irmão, 1896.

BURKE, Peter. Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. In: *Estudos Avançados*, 16 (44), 2002, p. 173-185.

BURKE, Peter; PORTER, Roy (Org.). **Linguagem, Indivíduo e Sociedade**. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

Caderno de Teoria e História Literária. Vitória da Conquista/BA: Edições Uesb. Ano I, n.1, jan./jun. 2005, p. 71-88.

CALDERÓN, Isabel Calderón; CÀRDENAS, Jesús Ponce. **Estudios sobre Tradicíon**
CALIN, William. **Twentieth-Century Humanist Critics**: From Spitzer to Frye. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. São Paulo: UNESP, 1999.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2005., p. 134.

CAMOES, Luís de. **Os Lusiadas de Luis de Camões**. Lisbo: Em casa de Antonio Gõçaluez, 1572.

CAMPOS, Haroldo. **O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira**: o caso Gregório de Matos. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CANDIDO, Antonio. "Estrutura literária e função histórica". In: **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. v. 1 (1750-1836). Belo Horizonte: Rio de Janeiro: Italiana, 2000.

CANTIMORI, Delio; YATES, Frances. Rhetoric and Politics in Italian Humanism. In: *Journal of the Warburg Institute*. vol. 1, n. 2, Oct., 1937, p. 83-102.

CARRUTHERS, Mary. **A técnica do pensamento**. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2011.

_____. **The Book of Memory**: A Study of Memory in Medieval Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. **The Craft of Thought**: Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CARTON, Evan; GRAFF, Gerald. Criticism since 1940. In: **The Cambridge History of American Literature**: Volume 8, Poetry and Criticism, 1940-1995. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2003.

CARUSO, Carlo; LAIRD, Andrew (ed.). **Italy and the classical tradition**: Language, Thought and Poetry 1300-1600. London, UK; New York, NY: Bloomsbury, 2013.

CARVALHO JUNIOR, Eduardo Teixeira de. **Verney e a questão do Iluminismo em Portugal**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2005. (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2609/1/educarvalho.pdf>.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas/EDUSP, 2007.

CASCALES, Francisco. **Tablas poéticas**. Murcia: Luis Beros, 1617.

CASTELLO, José Aderaldo. **A Literatura Brasileira**: Manifestações Literárias da Colônia (1500-1808/1836). v. I. São Paulo: Cultrix, 1969.

_____. **A Literatura Brasileira**: Origens e Unidade (1500-1960). v. 1; São Paulo: Edusp, 1999.

CASTELVETRO, Lodovico. **Poética d'Aristoteles vulgarizzata et sposta**. v. II; A cura di Werther Romani. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1978.

CASTRO, Aníbal Pinto de. Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco: seus fundamentos, seus conteúdos, sua evolução. **Separata da Revista da universidade de Coimbra**, v. 31. Coimbra: Coimbra Editora Ld., 1984, p. 505-532.

_____. **Retórica e teorização literária em Portugal**: do humanismo ao neoclassicismo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

CAVALCANTI, Povina [1928]. "Relendo o *Caramuru* e o *Uraguay*". In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Obras poéticas de Basílio da Gama**. São Paulo: Edusp, 1996., p. 427-433.

CAVALLO, Guglielmo. Entre *volumen* e *codex*: a leitura no mundo romano. In: CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (Org.). *História da Leitura no Mundo Ocidental*. v. I, São Paulo: Editora Ática, 1998.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do romantismo**. 1. A contribuição europeia: crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**. Brasília: UNB, 1999.

_____. "Leituras e leitores populares da Renascença ao Período Clássico". In: CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (Org.). **História da Leitura no Mundo Ocidental**, v. 2. São Paulo: Editora Ática, 2002. p. 117-134.

_____. As práticas da escrita. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Org.). **História da vida privada**, *3*: Da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. **Leitura e leitores na França do Antigo Regime**. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

_____.**Os desafios da escrita**. São Paulo: Editora da UNESP, 2002.

_____.**A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora UNESP/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

_____.As Revoluções da Leitura no Ocidente. ABREU, Márcia. *Leitura,* **História e História da Leitura**. Campinas, Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil/Fapesp, Coleção "Histórias de Leitura", 1999. p. 19-31.

_____.As Revoluções da Leitura no Ocidente. In: ABREU, Márcia. **Leitura, História e História da Leitura**. Campinas, Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil/Fapesp, Coleção "Histórias de Leitura", 1999. p. 19-31.

_____. **Cultura escrita, Literatura e História**. Porto Alegre: Artmed, 2001b.

CHATIER, Roger. **Do livro à leitura**. In: CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001a. p. 77-105.

_____. **Formas e sentido**. *Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Campinas/SP: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.

CHAUNU, Pierre. **A civilização da Europa das Luzes**, v. 1. Lisboa: Estampa, 1995a.

_____.**A civilização da Europa das Luzes**, v. 2. Lisboa: Estampa, 1995b.

CHAVES, Henrique de Almeida. Camões: Mito lusíada na construção de uma ideia de Europa. In: SOARES, Nair de Nazaré Castro; MOREDA, Santiago López. **Génese e consolidação da ideia de Europa, vol. IV**: Idade Média e Renascimento. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. p. 275-298.

CHAVES, Vania Pinheiro. **O despertar do gênio brasileiro**: Uma leitura de O Uraguai de José Basílio da Gama. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2000.

_____. **O Uraguai e a Fundação da Literatura Brasileira**: Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

CHEVALIER, Maxime. **Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII**. Madrid: Turner, 1976.

CIANCI, Giovanni; HARDING, Jason. **T. S. Eliot and the Concept of Tradition**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.

CICERO. **La invención retórica**. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos. (Biblioteca Clásica Gredos, 245)

_____. **On invention**, *Best kind of orator, Topics*. Translated by H. M. Hubell. Cambridge; Massachusetts; London: Harvard University Press, 2006. (Loeb Classical Library, 386)

_____. **On invention, Best kind of orator, Topics**. Translated by H. M. Hubell. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006. (Loeb Classical Library, 386)

CIDADE, Hernâni. "Apresentação". In: DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru, poema épico do descobrimento da Bahia**. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

COHEN, K. O New Criticism nos Estados Unidos. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002., p. 253-292.

COLEMAN, Janet. **Ancient and Medieval Memories**: Studies in the Reconstruction of the Past. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 2006. Edição Original: 1998.

CONLEY, Thomas M. **Rhetoric in the European tradition**. Chicago/US: University of Chicago Press, 1994.

COOPER, Lane; GUDEMAN, Alfred. **A Bibliography of The Poetics of Aristotle**. New Haven: Yale University Press, 1928.

COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Estruturalismo e Teoria da literatura**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1973.

_____. A questão dos gêneros. In: _____. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002., p. 253-292.

COSTA, Leila de Aguiar. **Estados da Crítica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Curitiba, PR: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura como fator da nacionalização brasileira**. Revista do Arquivo Municipal, São Paulo, 201-220, v. CLXXXIV, ano XXXV, 1972.

_____. **Conceito de literatura brasileira**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CROIX, G. E. M. de Ste. "Aristotle on History and Poetry (Poetics, 9, 1451a36-b11)". In: *Essays on Aristotle's Poetics*. RORTY, Amélie Oksenberg (Org.). Princenton: Princenton University Press, 1992., pp. 23-32.

CRUZ, Teresa. Prefácio. In: JAUSS, Hans Robert. **Literatura como provocação**. Lisboa: Vega, 2003.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução**: teoria e crítica do pós-estruturalismo. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

CUNHA, Eneida Leal. **Estampas do imaginário**: literatura, história e identidade cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CURTIUS, Enst Robert. **Literatura Européia e Idade Média Latina**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

_____. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1996.

_____. **Ensayos críticos sobre la literatura europea**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

D'ANGELO, Paolo. **Estética do Romantismo**. Lisboa: Estampa, 1998.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DEJEAN, Joan. **Antigos contra Modernos**: as guerras culturais e a construção de um *fin de siécle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DEMETRIOU, Tania; TOMLINSON, Rowan (ed.). **The Culture of Translation in Early Modern England and France, 1500-1660**. London: Palgrave Macmillan UK, 2015.

DENIS, Ferdinand. **Résumé de l'Histoire Littérarie du Portugal, suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil**. Paris: Lecointe et Durey, 1826.

_____. Resumo da história literária do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do romantismo**. 1. A contribuição europeia: crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978. p. 47-57.

DOMINIK, William J. The style is the man: Seneca, Tacitus and Quintilian's canon. In: _____. **Roman eloquence**: Rhetoric in society and literature. New York: Routledge, 1997.

DOMINIK, Willian; HALL, John (Ed.). **Companion to Ronan Rhetoric**. Malden, MA; Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd, 2010.

DORTIER, Jean-François. **Dicionário de Ciências Humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOSSE, François. **A História do Estruturalismo**: o campo do signo, 1945/1966. Bauru/SP: EDUSC, 2007. 2 v.

_____. **A História**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

DRAAISMA, Douwe. **Metáforas da memória**: uma história das idéias sobre a mente. Bauru, SP: Edusc, 2005.

DU MANS, Peletier. **L'Art poetique de Iaques Peletier du Mans**. Lyon : Ian de Tounes e Guil Gazean, 1555.

DUARTE, Pedro. **Estio do Tempo**: Romantismo e estética moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

DUDLEY, Will. **Idealismo alemão**. Petropolis, RJ: Vozes, 2013.

DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru**. Poema épico do descobrimento da Bahia. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Caramuru. Poema épico do descobrimento da Bahia. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 354-660.

_____. **Caramuru, Poema Épico do Descobrimento da Bahia, Composto por Fr. José de Santa Rita Durão, da Ordem dos Eremitas de Santo Agostinho, Natural da Cata-Preta nas Minas Geraes**. Lisboa, na Regia Officina typographica, ano M.DCC.LXXXI [1781]. Com licença da Real Meza Censoria.

_____. **Caramurú/Poema Epico/Do Descubrimento da Bahia/Compreendendo/Em vários episódios a hystoria do Brazil,/Dos ritos, tradições, e milícia dos seos Indigenas,/e assim a natural, e Politica dos (.....)/Composto/Por F. José de S. Rita Durão da Ord. dos Er.as de S. Agostinho/Natural da Cata preta/Nas Minas Geraes**. (Manuscrito autógrafo da Biblioteca Nacional).

DUTRA, Waltensir. "O Arcadismo na Poesia Lírica, Épica e Satírica". In: ALFRÂNIO COUTINHO (Org.). **A Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. p. 119-161.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIA, Hamilton. **Camões e a Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: MEC - Departamento de Assuntos Culturais; UFF-FCRB, 1973.

ELIAS, Norbert. **A sociedade de Corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 2v.

ELIOT, T. S. **On poetry and poets**. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1957.

_____. **De poesia e poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

FALBEL, Nachman. "Fundamentos Históricos do Romantismo". In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005., p. 23-50.

FALCON, Francisco Calazans. *Pombal e o Brasil*. In: MATTOSO, José et all. José Tengarrinha (ORG.). Bauru, SP: EDUSC; São Paulo: UNESP; Portugal: Instituto Camões, 2001.

_____. Saber, cultura e modernidade: um ensaio sobre a produção do conhecimento no Renascimento europeu. In: RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos modernos**: ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 49-125.

FARAL, Edmond. **Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe Siècle**. Paris: Honoré Champion,1924.

FEENEY, D. C. **The gods in epic**: poets and critics of the classical tradition. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1991.

FEIJÓ Y MONTENEGRO, Benito Jerónimo. **Theatro critico universal ù discursos varios en todo género de materias, para desengaño de errores comunes, tomo quarto**. Madrid: Imprenta de Blas Roman, 1778.

FERREIRA, António Gomes. A Educação no Portugal Barroco: século XVI a XVIII. In: STEPHANOU, Maria & BASTOS, Maria Helena Câmara (ORG.). **História e memórias da educação no Brasil.** v. I – Séculos XVI-XVIII. p. 56-76. Petrópolis/RJ: Vozes, 2005.

FERRY, Luc. Homo aestheticus. **L'invention du gout à l'Âge démocratique**. Paris: Libre de Poche, 2008.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **A Épica Portuguesa no Século XVI**. São Paulo: Faculdade de filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, Boletim n.º 6, 1950.

_____. **História literária de Portugal (Séculos XII-XX)**. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1944.

FINK, Eugen. **Nietzsche's Philosophy**. London: New York: Continuum Books, 2003.

FISHER, Manfred S. **"Europa" und "das Nationale" bei Ernst Robert Curtius**: ein Essay. Aachen: Karin Fisher Verlag, 2000.

FISHER, Walter R. e BRYANT, Donald Cross. **Rhetoric**: a tradition in transition. Michigan: Michigan State University Press, 1974.

FOLEY, John Miles. **The theory of oral composition**: history and methodology. Indiana University Press, 1988.

FOLQMAN, Carlos. **Diccionario Portuguez, e Latino...** Lisboa, 1755.

FONROBERT, Charlotte Elisheva; JAFFEE, Martin S (Ed.). **The Talmud and rabbinic literature**. New York, NY: Cambridge University Press, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. "O que é um autor". In. **Ditos e Escritos III** - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FRANÇA, José-Augusto. **O Romantismo em Portugal**: estudo de factos socioculturais. Lisboa: Horizonte, 1999.

FREIRE, Francisco Joseph (Candido Lusitano). **Arte Poética ou Regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico** [1748]. Lisboa: Oficina de Francisco Luiz Ameno, 1759.

_____. **Diccionario Poético para uso dos que principião a exercitarse na Poesia Portugueza**: Obra igualmente útil ao orador principiante. Tomo II. Lisboa: officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, MDCCLXV.

FRENK, Margit. Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro. In: *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, p. 48-85.

FUMAROLI, Marc (dir.). **Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

FURETIÈRE, Antoine. **Dictionaire Universel. Contenant generalement tous les Mots François, tant vieux que modernes, & les Termes de toutes les Sciences et des Arts: Divisé en trios Tomes**. La Haye: Arnout et Reinier Leers, 1690.

GADAMER, Hans-Georg. **Consciência Histórica**. Petrópolis: Editora FGV, 2003.

_____. **Verdade e Método**. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GAMA, Luciana. "A retórica do sublime no Caramuru: Poema Épico do Descobrimento da Bahia". In: **Revista USP**, São Paulo: USP – n. 57, p. 122-137, março/maio 2003.

_____. **O Uso Argumentativo das Fontes Citadas no Prefácio e nas Notas de O Caramuru, de Frei Santa Rita Durão**. Campinas/SP: Universidade Estadual de Campinas, 2001.

GARRET, Almeida [1826]. "A restauração das letras, em Portugal e Brasil, em meados do século XVIII". In: CÉSAR, Guilhermino (Org.). **Historiadores e críticos do romantismo**. 1. A contribuição europeia: crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978.

_____. "Bosquejo da História da Poesia e Lingua Portugueza". In: **Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos Auctores Portuguezes Antigos e Modernos Precedido de uma Historia Abreviada da Lingua e da Poesia Portugueza**. Tomo I., p. VIII-LXVII. Paris: Aillaud, 1826.

_____.**Obras de Almeida Garrett**. Porto: Lello & Irmão Editores, 1966.

GAUTIER, Théophile. **Baudelaire**. São Paulo: Editorial Boitempo, 2001.

GEARY, Patrick. Memória. In: LE GOFF, J.; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). **Dicionário temático do ocidente medieval**. v. 2; São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2002. p. 167-180. Edição Original: 2002.

_____. **O mito das nações**: a invenção do nacionalismo. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa, Veja, s.d.

_____. **Introdução ao Arquitexto**. Lisboa: Vega, s/d.

_____. **Introduction à l'architexte**.Paris: Éditions du Seuil, 1979.

_____. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GERLO, A. The *Opus de Conscribendis Epistolis* of Erasmus and the tradition of the *Ars Epistolica*. In: BOLGAR, R. R (ed.). **Classical Influences on European Culture A.D. 500-1500**. New York: Cambridge University Press, 1971.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **Olhos de Madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Materialien zur Geschichte der Farbenlehrede.

_____. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Editora 34, 2006.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Werke: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Buch 7/8**. Stuttgart; Tübingen: Cotta/Cottasche, 1828.

GONÇALVES, Aguinaldo José. "Reflexos do classicismo no Brasil". In:
GONZAGA, Tomás Antônio. **A Conceição**. São Paulo: Edusp, 1995.

GORAK, Jan. Canons and canon formation. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude. **Literary Cristicism**, v. IV: The Eighteenth Century. New York, NY: Cambridge University Press, 2003. p. 560-584.

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentido. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 107-116.

GRAFTON, Anthony. **Defenders of the Text**: The Traditions of Scholarship in an Age of Science, 1450-1800. Harvard University Press, 1994.

_____. O leitor humanista. In: CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger (Org.). **História da Leitura no Mundo Ocidental, v. 2**. São Paulo: Editora Ática, 2002. p. 6-45.

_____. **The footnote**: a curious history. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.

GRAY, Hanna H. Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence. In: **Journal of History of Ideas**. University of Pennsylvania Press, vol. 24, n. 4, Oct. –Dec., 1963, p. 497-514.

GREEN, Lawrence D.; MURPHY, James J. **Renaissance Rhetoric Short-Title Catalogue, 1460-1700**. Burlington, USA: Ashgate, 2006.

GRIGERA, Luisa López. **La Retórica en La España del Siglo de Oro**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.

_____. **Anotações de Quevedo à *Retórica* de Aristóteles**. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.

GRIMAL, Pierre. **Virgílio ou O segundo nascimento de Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GUERRERO, Gustavo. **Teorias de la lírica**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUNDERSON, Erik. **Cambridge Companion to Ancient Rhetoric**. Cambridge University Press: New York, NY, 2009.

GUTIÉRREZ, Jesús Tradición y actualidad en la *Rhetórica* de Mayans. In: Mayans y Siscar, Gregorio. Retorica. **Obras Completas, v. III**; Edición preparada por Antonio Mestre Sanchís Oliva: Ayuntamiento. Valencia: Diputación, 198-1986. 5 v., p. vii-xxv.

GUYAUX, André. **Baudelaire**: un demi-siècle de lecture des Fleurs du mal, 1855-1905. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2007.

HABERMAS, Jürgen. **Discurso Filosófico da Modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAMMERMEISTER, Kai. **The German Aesthetic Tradition**. Cambridge University Press, 2002.

HANSEN, João Adolfo Hansen. "Autor". In: JOBIM, José Luis (Org). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**, Rio de Janeiro, Imago, 1992, p.11-43.

HANSEN, João Adolfo Hansen. Agudezas seiscentistas. In: **Floema. Caderno de Teoria e História Literária**, Vitória da Conquista: Edições Uesb, ano 2, n. 2, p. 15-84, out., 2006.

_____. **Alegoria**: Construção e Interpretação da Metáfora. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006 [1986].

_____. Autor. In: JOBIM, José Luis (org). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura, Rio de Janeiro, Imago, 1992, pp.11-43.

_____. A Máquina do Mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII. São Paulo: Companhia da Letras/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: **Teresa**: revista de literatura brasileira 2. São Paulo: USP: Editora 34, 2003.

_____. Debate. In: CHARTIER, Roger. "Debate: Literatura e História". **Topoi**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 197-216, jan./dez. 2000.

_____. Instituição Retórica, Técnica Retórica, Discurso. In. **Matraga**. Estudos Linguísticos e Literários. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras, v. 20 jul./dez. 2013. p. 17-18.

_____. Introdução: notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008, p. 17-91.

_____. Letras coloniais e historiografia literária. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 13-44, 2006.

_____. Lugar-comum. In: MUHANA, Adma; LAUDANNA, Mayra; BAGOLIN, Luiz Armando. **Retórica**. São Paulo: Annablume; IEB/USP, 2012.

_____. Para uma história dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: FERES JÚNIOR, João; JASMIN, Marcelo (Org.). **História dos conceitos**: diálogos transatlânticos. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Ed. Loyola: IUPERI, 2007.

_____. Política católica e representações coloniais. In: **Anais do II Colóquio de Relações Luso-Brasileiras**. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2004.

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Para que todos entendais**: Poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: letrados, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. v. 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HARDISON JR, O. B.; GOLDEN, Leon (Org.). **Horace for Students of Literature**: The "Ars Poetica" and Its Tradition. Gainesville, FL: University Press of Florida, 1995.

HART, Thomas Edward (ed.). **Nietzsche, Culture and Education**. Farnham, Surrey/UK: Ashgate Publishing, Ltd., 2009.

HAZARD, PAUL. **La Crise de la conscience européenne, 1680-1715**. Paris: Fayard, 1961.

HAZARD, PAUL. **Pensamento europeu no século XVIII**. Lisboa: Presença, 1989.

HEGEL, George W. **Cursos de estética**. v. I. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Cursos de estética**. v. IV. São Paulo: Edusp, 2004.

HERDER, Johann Gottfried von [Anônima]. **Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit**. Riga: Hartknoch, 1774.

_____. Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. In: SUPHAN, Bernhard. **Herders sämmtliche Werke**. **Band 05**. Berlin: Weidmann, 1891.

_____. **Também uma Filosofia da História para a Formação da Humanidade**. Lisboa: Antígona, 1995.

HIGHET, Gilbert. **The Classical Tradition**: Greek and Roman influences on Western Literature. New York: Oxford University Press, 1985.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWM, E. e RANGER, T. (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Capítulos da literatura colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HORÁCIO. Arte Poética. In: **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

HORNER, Winifred Bryian. **Rhetoric in the Classical Tradition.** New York, NY: St. Martins Press, 1988.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. ***Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa***. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. Edição original: 2001.

INGEGNO, Alfonso. Valla filosofo. Primi appunti. In: REGOLIOSI, Mariangela (Org.). Lorenzo Valla. **La riforma della lingua e della logica**. Atti del convegno del Comitato Nazionale VI centenario della nascita di Lorenzo Valla. Prato: Polistampa, 2010.
Instituto Nacional do Livro, 1957.

JACKSON, Luís Carlos. **A Tradição esquecida**: Os Parceiros do rio bonito e a sociologia de Antonio Candido. Minas Gerais: UFMG, 2002.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1995.

JANSEN, Jeroen. **Brevitas**: beschouwingen over de beknoptheid van vorm en stijl in de renaissance. Hilversum: Uitgeverij Verloren, 1995.

_____. **Decorum: observaties over de literaire gepastheid in de renaissancistische poëtica**. Uitgeverij Verloren Hilversum, 2001.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA, Luiz (coord.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____. **A História da Literatura como Provocação à Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. **Literatura como provocação**. Lisboa: Vega, 2003.

_____. **Pour une esthétique de la réception**. Paris: Gallimard, 2013.

JEAUNEAU, Edouard. **Translatio Sutudii**. The transmission of Learning. Toronto, Ont.: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1995.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". In: **Poétique**, revista de teoria e análise literárias: Intertextualidades. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.

JOAQUIM, Antonio Manuel Esteves. Estudo Introdutório. In: MELLO, Francisco de Pina. **Arte Poética** [1765]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

JOBIM, José Luis. História da Literatura. In: JOBIM, José Luis (Org). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura, Rio de Janeiro, Imago, 1992. p. 65-92.

JUSTO, José M. Posfácio e notas à tradução. In: HERDER, Johann Gottfried von. **Também uma Filosofia da História para a Formação da Humanidade**. Lisboa: Antígona, 1995.

KALLENDORF, Craig (ed.). **A Companion to the Classical Tradition**. West Sussex, UK: John Wiley & Sons, Ltd.; Publications, Malden-USA, Oxford-UK: Blackwell Publishing Ltd., 2010.

KANT el all. **O que é esclarecimento?** Rio de Janeiro: Viaverita Editora, 2011.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KANTOR, Iris. **Esquecidos e Renascidos**: historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759). São Paulo: Hucitec; Salvador; Centro de Estudos Baianos/UFBA, 2004.

KASTELY, James L. **Rethinking the rhetorical tradition: from Plato to postmodernism**. New Haven: Yale University Press, 1997.

KENNEDY, George A. **Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition**. From Ancient to Modern Times. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1980.

KLYN, Mark S. Toward a Pluralistic Rhetorical Critics. In: **Essays on Rhetorical Criticism**. New York: Random House, 1968.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC/RIO, 2006.

KOSSOVICHT, Leon. "Tradição Clássica". In **Desígnio**. Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo, no 5. São Paulo: Ed. Annablume/ FAU-USP, 2006.

KRIEGER, Maria da Graça; FINATTO, Maria José Bocorny. **Introdução à Terminologia**: Teoria & Prática. São Paulo: Contexto, 2004.

KRISTELLER, Paul. **Ocho filósofos del renascimento italiano**. México: Fondo de Cultura Econômica, 1970.

_____. **Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, 1995.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Semèiot ikè : recherches pour une sémanalyse**. Paris; Narration et transformation, Semiotica I, 4.

KUENTZ, Pierre. O "retórico" ou o distanciamento. In: COHEN, Jean et al. **Pesquisas de retórica**. Petrópolis: Vozes, 1975.

LAIRD, Andrew. The *Ars Poetica*. In: HARRISON, Stephen. **The Cambridge Companion to Horace**. New York: Cambridge University Press, 2008, p. 132-143.

LAMERS, Han. **Greece Reinvented**: Transformations of Bizantine Hellenism in Renaissance Italy. Leiden: Brill, 2016.

LARTHOMAS, Jean-Paul. O paradoxo da ideia estética. In: **Sobre a terceira crítica**. Lisboa: Instituto Piaget.

LARUSSO, Dominic A. "La retórica en el renacimiento italiano". In: MURPHY, James J. (Org.). **La elocuencia en el renacimiento**: estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista., p. 53-73. Madrid: Visor Libros, 1999., p. 53-73.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

LE BOSSU, R. P. **Traité du poëme epique par le R. P. Le Bossu, chanoine Regulier de Sainte Genevieve**. Nouvelle Edition revûë & corrigée. Paris: Jean-Geoffroy Nyon, 1708.

LE GOFF, Jacques. **A Civilização do Ocidente Medieval**. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

_____. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Editorial Estampa, 1980.

_____. **Uma longa Idade Média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

LIMA, Djalma Espedito de. **A épica de Cláudio Manuel da Costa**: uma leitura do poema *Vila Rica*. São Paulo: FFLCH, 2008.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. Philosophía antigua poética [1596]. In: _____. **Obras completas**. José Rico Verdú (ed. lit.). Madrid: Fundación José Antônio de Castro, 1998. v. 1.

LÓPEZ, Enrique Jiménez. Gregorio Mayans y la Compañía de Jesús. Razones de un desencuentro. In: **Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans**. Valencia-Oliva, 6 al 8 de mayo de 1999. Coordinador, Antonio Mestre Sanchos. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 1999. (Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva; 28), 529-558.

LORD, Albert B. **The Singer of Tales**. Stephen Mitchell, Gregory Nagy (ed.). London: Harvard University Press, 2000.

_____. **Epic singers and oral tradition**. Cornell University Press, 1991.

LOVE, Harold. **The Culture and Comerce of Texts. Scribal Publication in Seventeenth-Century Englad**. University of Massachusets Press, 1998.

LUZÁN, Ignacio de. **La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales espécies** [1737]. Madrid: Antonio Sancha, 1789. 2 tomos.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Do Romantismo aos Romantismos em Portugal**. Lisboa: Presença, 1996.

MACK, Peter. Humanist rhetoric and dialectic. In: KRAYE, Jill (Ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge/US: Cambridge University Press, 1996.
MANACORDA, Mario Alighiero. A educação do Setecentos. In:_____. **História da Educação**. São Paulo: Cortez Editora, 2006. p. 227-268.

MANNING, Susan. Literature and Philosophy. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude. **Literary Cristicism**, v. IV: The Eighteenth Century. New York, NY: Cambridge University Press, 2003. p. 587-613.

MARCK, Peter. **Renaissance argument**: Valla and Agricola in the traditions of rhetoric and dialectic. Leiden; New York; Köln: Brill, 1993.

MAROTTI, Arthur F. **Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric**. Cornell University Press: Itaca, 1995.

_____. Manuscript, Print, and the social History of the lyric. In: **The Cambridge Companion to English Poetry, Donne to Marvell**. New York, NY: Cambridge University Press, 2003.

MAROTTI, Arthur F.; BRISTOL, Michael D. Print. **Manuscript & performance: the changing relations of the media in early modern England**. Ohio/USA: Ohio State University Press, 2000.

MAROTTI, Arthur F.; FREIMAN, Marcelle. The English sonnet in manuscript, print and mass media. In: **The Cambridge Companion to the sonnet**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011., p. 66-83.

MARROLES, Michel de. **Traité du Poëma Epique**. Paris: Chez Guilliaume de Luyne, 1662.
MATERER, Timothy. T. S. Eliot's critical program. In: **Cambridge Companion to T. S. Eliot**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994. p. 48-59.

MATTOSO, José (dir.) **História de Portugal.** O liberalismo (1807 – 1890). Vol. V. Lisboa: Estampa, s/d.

MAXWELL, Kenneth. **Marquês de Pombal**: Paradoxo do Iluminismo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MAYANS Y SISCAR, Gregório. **Retórica**. Valencia: Herederos de Gerónimo Conejos, 1757.

MELLO, Francisco de Pina. **Arte Poética** [1765]. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. Da Epopéia. In: **A Conquista de Goa, por Afonso de Albuquerque; com a qual se fundou o império Lusitano na Ásia**. Coimbra, no Real Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1759.

MENAND, Louis. T. S. Eliot. In: LITZ, A. W.; MENAND, L.; RAINEY, L. **The Cambridge History of Literary Cristicism**, v. VII: Modernism and the New Criticism. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.

MENÉDEZ Y PELAYO, Marcelino. **Obras Completas**. Tomo I: Volumenes I-II-III de Historia de las ideas estéticas en España. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria, 2012.

MENEZES, D. Francisco Xavier. "Advertências preliminares das regras da Poesia Épica". In:_____. **Heriqueida**: poema épico com advertências preliminares das regras da Poesia Épica, argumento e notas. Lisboa: Oficina de Antônio Isidoro da Fonseca, 1741.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MESNARDIÈRE, Jules de la. **La poetique**. Paris: Antoine de Sommaville, 1639.

MINTURNO, Antonio. **L'arte poetica** [1563]. Napoli: Nella Stamperia di Gennaro Muzio MCCXXV, 1725.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**: poesia. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. **A Literatura Portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **História da Literatura Brasileira**: Origens, Barroco, Arcadismo. São Paulo: Cultrix, 1985.

MOLINIÉ, Georges. **Dictionnaire de Rhétorique**. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

MONFASANI, John. "La tradición retórica bizantina y el renacimiento". In: MURPHY, James J. (Org.). **La elocuencia en el renacimiento**: estudios sobre la teoría y la práctica de la retórica renacentista. Madrid: Visor Libros, 1999., p. 212-213.

MONGELLI, Lênia Márcia; VIEIRA, Yara Frateschi (Org.). **A estética medieval**. Cotia/SP: Íbis, 2003.

MOODY, A. David. **Cambridge Companion to T. S. Eliot. Cambridge**, UK: Cambridge University Press, 1994.

MORAGA, Consuelo Martínez. La retórica global de Gregorio Mayans y Siscar. In: **Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación**. Año III, nº 5 • Diciembre 2003, p. 175-180.

MOREDA, Santiago López. Humanitas, latinitas y proprietas verborum. Tres valores imperecedores. In: SOARES, Nair de Nazaré Castro; MOREDA, Santiago López. **Génese e consolidação da ideia de Europa, vol. IV**: Idade Média e Renascimento. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009. p. 137-146.

MOREIRA, Marcello. Materiam Superabat Opus – Recuperação de critérios setecentistas de legibilidade da poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: ABREU, Márcia;

SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). **Cultura Letrada no Brasil**: objetos e práticas. Campinas/SP: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil (ALB)/FAPESP, 2003.

_____. "Ad Parnasum – Expansão, Colonização e Empresa Civilizatória Lusa em Música do Parnasso". **Revista Usp**. Seção Textos, n. 70, pp. 141-51, jun.-ago./2006.

_____. As armas e os barões assinalados: Poesia Laudatória e Política em Camões. In: **Revista Camoniana**. 3ª série – Vol. 16 – Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

_____. **Critica Textualis in Caelum Revocata?** Prolegômenos para uma Edição Crítica do Corpus Poético Colonial Seiscentista e Setecentista atribuído a Gregório de Matos Guerra. Mimeo. São Paulo, Área de Literatura Brasileira- DLCV-FFLCH-USP, março de 2001.

_____. Exempla (I): pesquisa sobre o emprego de exemplos no corpus camoniano. In: **Estudios portugueses**: revista de filología portuguesa. n. 6, 2006. p. 105-126.

_____. Louvor e História em Prosopopeia. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008. p. 95-116.

_____. Os negros boçais na sátira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In. **Matraga**. Estudos Linguísticos e Literários. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Letras, v. 20 jul./dez. 2013.

MORRISSON, Mark S. **The Public Face of Modernism**: Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920. Madison, USA, University of Wisconsin Press, 2001.

_____. Publishing. In: BRADSHAW, David; DETTMAR, Kevin J. H. **A Companion to Modernist Literature and Culture**.John Wiley & Sons, 2008.

MOSER, Paul K. et al. **A Teoria do Conhecimento**: uma introdução temática. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MUHANA, Adma. **A Epopéia em Prosa Seiscentista**: uma definição de gênero. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. **"Nas encruzilhadas das ficções não há participação da retórica: *mera poesia est*"**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2011 (Tese de Livre-docência).

MUKAROVSKÝ, Jan. **Escritos de estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 2011.

_____. Linguagem-padrão e linguagem poética. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. **Escritos de estética e semiótica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 2011.

_____. **Studie z poetiky**.Praha: Odeon, 1982.

MULLAN, John. Sensibility and literary criticism. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude. **Literary Cristicism**, v. IV: The Eighteenth Century. New York, NY: Cambridge University Press, 2003. p. 419-433.

MURATORI, Lodovico Antonio. **Della Perfetta Poesia Italiana spiegata, e dimostrata com varie osservazioni da Lodovico Antonio Muratori**. Biblioteca del sereniss, sig. Duca di Modena. Tomo I. Venezia, MDCCXLVIII (1748).

MURPHY, James J. **Rhetoric in the Middle Ages**. Tempe, Arizona: Arizona Board of Regents for Arizona State University, 2001.

MURPHY, Russell E. **Critical companion to T. S. Eliot**: a literary reference to his life and work. New York, NY: Infobase Publishing, 2007.

NAGY, Gregory. **Poetry as Performance**: Homer and Beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NAUTA, Lodi. **In Defense of Common Sense**: Lorenzo Valla's Humanist Critique of Scholastic Philosophy. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.

NETROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luis (Org). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura, Rio de Janeiro, Imago, 1992. p. 213-230.

NIETZSCHE, Friedrich. **Escritos sobre História**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire. La problematique des lieux. In: NORA, Pierre (dir.). **Les Lieux de mémoire I**. Paris : Gallimar, 1997.

_____. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. n. 10, dez. São Paulo: PUC, 1993.

NOVAES, Adauto. "Sobre tempo e história". In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992., p. 12.

NOVAK, Maximillian E. Primitivism. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude. **Literary Cristicism**, v. IV: The Eighteenth Century. New York, NY: Cambridge University Press, 2003. p. 456-469.

NUNES, Bendito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005., p. 51-74.

_____. Experiências do Tempo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

oberto de Oliveira. As fontes da poesia. In: _____. **Poética e poesia no Brasil (Colônia)**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001., p. 47-63.

OLIVEYRA, Manoel Botelho de. *Musica do Parnasso*. Lisboa: Miguel Manescau, 1705.

OLSON, E. **Aristotle's Poetics and English Literature**. Chicago: The University of Chicago Press, 1965.

ORR, Mary. **Intertextuality**: Debates and Contexts. Cambridge: Polity Press, 2003.

PARAÍSO, Isabel (coord.). **Téchne Rhetoriké**: reflexiones actuales sobre la tradicíon retórica. Valladolid: Servicio de Apoyo a la Enseñanza,Universidade de Valladolid, 1999.

PARRY, Adam (ed.). **The making of Homeric verse**. The collected papers of Milman Parry. New York, NY: Oxford University Press, 1989.

PARSONS, Charles. A Estética Transcendental. In: GUYER, Paul (Ed.). **Kant**. Aparecida: Idéias e Letras, 2009.

PATTERSON, Annabel M. **Hermogenes and the Renaissance**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001.

PECORARO, Rossano. **Filosofia da história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PEREIRA DE CASTRO, Gabriel. **Ulyssea ou Lysboa Edificada**: Poema Heroyco. Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1636.

_____. **Ulyssea ou Lysboa Edificada**: Poema Heroyco. Amsterdam: s/n, 1642.

PEREIRA, Belmiro Fernandes. A edição conimbricense da *Rhetorica* de Joachim Ringelberg. In: **Península.** Revista de Estudos Ibéricos, n. 1, 2004, pp. 201-213. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo13021.pdf; Acesso em: 08 de abril de 2009.

_____. Antigos e Modernos: o humanismo norte-europeu nas retóricas peninsulares do sec. XVI. In: **Península**. Revista de Estudos Ibéricos, n. 5, 2008, p. 93-10. Disponível em: http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4708.pdf; Acesso em: 08 de abril de 2009.

_____. **Retórica e Eloquência em Portugal na Época do Renascimento**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

PEREIRA, Carlos de Assis. **As fontes do Caramuru**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1971.

PEYER, Henri. **Introdução ao Romantismo**. Lisboa: Europa-América, 1995.

PINCIANO, Alonso López. "Philosophía antigua poética". In: _____. **Obras Completas**. José Rico Verdú (ed. lit.). v. I. Madrid: Fundación José Antônio de Castro, 1998.

PINHEIRO, Fernandes [1862]. **Curso de Literatura Nacional**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

PIRES DE ALMEIDA, Manuel Pires de. **Discurso sobre o poema heroico**. Lisboa: Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Forte, cód. Casa Cadaval, v. 1, fl. 629-35v.

PIRES DE ALMEIDA, Manuel. "Exame de M. P. d'A. sobre o particular juizo, que fes M. S. F. das partes, que ha de ter a epopeia, e de como Luis de Camões as guardava nos seus Lusiadas". In: AMORA, Antônio A. Soares. **Manuel Pires de Almeida – um crítico inédito**

de Camões. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1955.

PIRES DE ALMEIDA, Manuel. Discurso apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a proposição de *Os Lusíadas*. **Separata da Revista Camoniana**, Instituto de Estudos Portugueses, USP, v. 3, 1971.

PIRES DE ALMEIDA, Manuel. Discurso sobre o poema heroico. In: **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, ano 2, n. 2, 2006. Disponível em: <http://www.ufes.br/~mlb/reel2/AdmaMuhana.pdf>. Acesso em: 21 de junho de 2008.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves. **A Crítica Camoniana no Século XVII**. Biblioteca Breve; Série Literatura, V. 64. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação e das Universidades. Livraria Bertrand, 1982.

PIWNIK, Marie-Hélène. Mayans y la Ilustración Portuguesa. In: **Actas del Congreso Internacional sobre Gregorio Mayans**: Valencia-Oliva, 6 al 8 de mayo de 1999. Coordinador, Antonio Mestre Sanchos. Oliva: Ayuntamiento de Oliva, 1999. (Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva ; 28), 295-308.

PIZARRO, Ana (Org.). **La Literatura latinoamericana como processo**. Bibl. Universitárias. Association pour l'etude socio-culturelle des Arts, des Literatures de l'Amerique Latine – Centro editor de America Latina, 1985.

POLITO, Ronaldo. "Introdução". In: DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru**: poema épico do descobrimento do Brasil; São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. XI-XXXVIII.

_____. Introdução. In: GONZAGA, Tomás Antônio. **A Conceição**. São Paulo: Edusp, 1995.

POMIAN, Krzystof. Ciclo e Periodização. In: **Enciclopédia Einaudi**, v 29. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993.

_____. **Sobre la historia**. Madrid: Cátedra, 2007.

POSSEVINO, Antonio. **BIBLIOTHECA SELECTA DE RATIONE STUDIORUM In Historia, In Disciplinis, in salute omnium procuranda**. Cum Diplomate CLEMENTIS VIII. PONT. MAX. Romae: Ex Typographia Apostolica Vatican, M.D.XCIII (1693).

POUND, Ezra. "Tradition". In: **Poetry**. A Magazine of Verse, v. 3, n. 4., p. 137-141, jan., 1914.

PUENTE, Fernando Rey; VIEIRA, Leonardo Alves (Org.). **As Filosofias de Schelling**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

PURCELL, William M. ***Ars poetriae*: Rhetorical and Grammatical Invention at the Margin of Literacy**. Columbia-SC: University of South Carolina Press, 1996.

QUINTILIAN. **The Orator's Education**: Books 1-2. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

QUINTILIANO, Marco Fabio. **Instituiçoens oratorias de M. Fabio Quintiliano escolhidas dos seos XII livros. Traduzidas em linguagem, e ilustradas com notas Criticas, Historicas, e Rhetoricas, para uso dos que aprendem por Jeronymo Soares Barboza**. Coimbra: Imprensa Real da Universidade, 1790. v. 2.

RABATÉ, Jean-Michel. Tradition and T. S. Eliot. In: **Cambridge Companion to T. S. Eliot**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1994. p. 210-222.

RAJOBAC, Raimundo. **Bildung enquanto formação estética no jovem Nietzsche**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015.

RAPIN, René. **Reflexions sur la poetique d'Aristote, et Sur les ouvrages des poetes anciens & modernes**. Paris: Chez François Muguet & de M. L'Archevesque, 1674.

RATIO ATQUE INSTITUTIO STUDIORUM SOCIETATIS JESU. AUCTORITATE SEPTIMAE CONGREGATIONIS GENERALIS AUCTA. Antverpiae apud Joan. Meursium, 1635, en 8°. Reedición de la publicada en Roma en 1616.

REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RECAENS, Joan Salvadó. La edición barcelonesa del *De a*ccentu *latino* de Nebrija y el *De prosodia* de Martín Ivarra. In: (ed.). CODOÑER, Carmen; IGLESIAS, Juan Antonio González. **Antonio de Nebrija**: Edad Media y Renacimiento. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

REDONDO, Fernando Gómez. **Artes poéticas medievales**. Madrid: Ediciones del Labirinto, 2000.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura, Rio de Janeiro, Imago, 1992, p. 65-92.

REISS, Hans. The rise of aesthetics from Baumgarten to Humboldt. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude. **Literary Cristicism**, v. IV: The Eighteenth Century. New York, NY: Cambridge University Press, 2003. p. 658-680.

RENAUT, Alain. **O indivíduo**. Reflexões acerca da filosofia do sujeito. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. **Copistas y filólogos**: Las vías de transmisión de las literaturas griega y latina. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

RICHTER, Sandra. **A history of poetics**: German scholarly aesthetics and poetics in international context, 1770-1960. Berlin/New York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **A metáfora viva**. São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **Tempo e Narrativa**. 3 v. São Paulo: Marins Fontes, 2010.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a ideia de Nação no Brasil (1830-1870)**. Martins Fontes, 2004.

RIGALL, Juan Casas. **Humanismo, gramática y poesía: Juan de Mena y los "autores" en el canon de Nebrija**. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. A querela entre antigos e modernos: genealogia da modernidade. In: RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos modernos**: ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b, pp. 241-125.

_____. Saber, cultura e modernidade: um ensaio sobre a produção do conhecimento no Renascimento europeu. In: RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins e FALCON, Francisco José Calazans. **Tempos modernos**: ensaios de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000b. p. 49-125.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, Imago; Aracajú, SE: Universidade Estadual de Sergipe, 2001.

ROMERO, Sílvio; RIBEIRO, João [1906]. **Compêndio de História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro, Imago; Aracajú, SE: Universidade Estadual de Sergipe, 2002.

RORTY, Amélie Oksenberg. Descartes sobre o pensar com o corpo. In: ROSENFIELD, Kathrin. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

ROSES LOZANO, J., Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora, **Criticón**, 49, 1990, p. 31-49.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
SABOR, Peter. Medieval survival and Gothic. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude. **Literary Cristicism**, v. IV: The Eighteenth Century. New York, NY: Cambridge University Press, 2003. p. 470-488.

SAMBROOK, James. The psychology of literary creation and literary response. In: NISBET, H. B.; RAWSON, Claude. **Literary Cristicism**, v. IV: The Eighteenth Century. New York, NY: Cambridge University Press, 2003. p. 614-632.

SANTOS, H. F. D. **Exegi Monumentum Aere Perennius**: Poesia Épica e Memória no Caramuru de Santa Rita Durão. Vitória da Conquista-BA. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade- UESB, 2009.

SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1985.

SCHAPPER, Eva. Gosto, sublimidade e gênio: a estética da natureza e da arte. In: GUYER, Paul (Org.). **Kant**. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2009.

SCHEELL, Márcio. Poética do Romantismo. Novalis e o fragment literário. São Paulo: Unesp, 2010.

SCHLAFFER, Heinz. Emil Staigers "Grundbegriffe der Poetik". In: **Monatshefte**. vol. 95, No. 1 (Spring, 2003), p. 1-5.

SCHLEGEL, Friedrich von. **Über das Studium der griechischen Poesie**. Neustrelitz (Michaelis): Erstdruck, 1797.

SCHMIDT, Lawrence K. **Hermenêutica**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: **Teoria da Literatura**. **Formalistas Russos**. Porto Alegre, Globo, 1978.

SCHRIER, Omert J. **The Poetics of Aristotle & the Tractatus Coislinianus**: a bibliography from about 900 till 1996. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1998.

SENA, Jorge de. **Estudos de literatura portuguesa**. v. 2. Lisboa: Edições 70, 1988.

SERNA, Jorge Antonio Ruedas de la. **Arcádia**: tradição e ruptura. São Paulo: EDUSP, 1995.

SIKKA, Sonia. **Herder on Humanity and Cultural Difference**: Enlightened Relativism. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação Épica da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da Epopéia Brasileira**: Teoria, Crítica e Percurso. v. 1. Rio de Janeiro: Garamon Universitária, 2007.

SILVA, Kalina Vanderlei Silva; SILVA, Maciel Henrique. "Tradição". In: **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Ed. Contexto, 2006.

SKINNER, Quentin. **Razão e retórica na filosofia de Hobbes**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SODRÉ, Nélson Werneck. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. **Fundamentos da crítica textual**: história, metodologia, exercícios. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2004., p. 18.

SPIES, Marijke. **Rhetoric, Rhetoricians and Poets**: Studies in Renaissance Poetry and Poetics. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.

SPINA, Segismundo**. Introdução à edótica**: Crítica Textual. São Paulo: Ars Poética/EDUSP, 1994.

_____. **Introdução à poética clássica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Manual de Versificação Românica Medieval**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2003.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STEMPEL, Wolf-Dieter. Sobre a teoria formalista da linguagem poética. In: COSTA
STOLLBERG-RILLINGER, Barbara. **Was ist Aufklärung?** Stuttgart: Reclam, 2010.

SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico:** crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.

TADIÉ, Jean-Yves. **A Crítica Literária no Século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992., p. 53-55.

TALMON, J.L. **Romantismo e revolta: Europa 1815-1848**. Lisboa: Editorial Verbo, 1967.

TASSO, Torquato. **Discorsi dell´arte poética e del poema eroico**. A cura de Luigi Poma (Scrittori D'Italia). Bari: Gius. Laterza & Figli, Typografi-editori-librai, 1964.

TEIXEIRA, Ivan. Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa. In: **Revista USP**. São Paulo, n. 57, p. 138-159, março/maio, 2003.

_____. **Mecenato pombalino e Poesia Neoclássica**: Basílio da Gama e a Poética do Encômio. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1999.

_____. *O Uraguay*: diatribe contra o regicídio e contra a monarcomarquia. In: TEIXEIRA, Ivan. **Épicos**. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2008. p. 159-250.

_____. Para uma leitura sincrônica de *O Uraguay*. In: **Obras poéticas de Basílio da Gama**. São Paulo: Edusp, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. **Camões e a poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Casa Rui Barbosa/MEC-DAC, 1973.

_____. O mito camoniano: a influência de Camões na cultura brasileira. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 3/4, n. 2/1, p. 44-72, 1980/1981.

_____. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

TITUS, T. K. **Critical Study of T. S. Eliot's Work**. New Delhi: Atlantic Publishers & Dist, 2001.
TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidos, 2000. Edição Original: 1983.

TOLLE, Oliver. **Luz Estética**: A ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação. 2007. São Paulo: Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado).

TOMASI, Lucia Tongiorgi. "Giardini e tradizione classica due casi esemplari". In: MARQUES, Luiz (Org.). **A Constituição da Tradição Clássica**. São Paulo: Hedra., p. 19.

TOORN, Karel Van Der. **Scribal Culture and the making of the Hebrew Bible**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2007.

TREBISONDA, Jorge de. **Libros de Retórica**: libros I y II. Estudio preliminar, traducción, índices y notas de Maria Asunción Sánchez Manzano. Madrid: Editorial Tecnos: 2012.

TYNIANOV, J. Da evolução Literária. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura – I**: Textos dos Formalistas Russos. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 125-142.

TYNIANOV, J.; JAKOBSON, R. O problema dos estudos literários e linguísticos. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura – I**: Textos dos Formalistas Russos. Lisboa: Edições 70, 1999. p. 143-147.

UHLIG, Claus. Tradition in Curtius and Eliot. In: **Comparative Literature**. Vol. 42, No. 3 (Summer, 1990), pp. 193-207.

VALADÉS, Fray Diego. **Retórica Cristiana** [1579]. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

VALLE, Ricardo Martins. A máscara do gênero: a constituição de *personae* e *auctoritas* na poesia de Cláudio Manuel da Costa. **Oficina do Inconfidência**, Ouro Preto/MG, n. 3, pp. 49-79, dez. 2004.

_____. A construção da posteridade ou a gênese como ruína (um ensaio sobre Cláudio Manuel da Costa). **Revista USP**, São Paulo: USP, n. 57, p. 104-121, mar./maio 2003.

_____. A construção da posteridade ou a gênese como ruína (um ensaio sobre Cláudio Manuel da Costa). **Revista USP**, São Paulo: USP, n. 57, pp. 104-121, mar./maio 2003.

_____. A máscara do gênero: a constituição de *personae* e *auctoritas* na poesia de Cláudio Manuel da Costa. **Oficina do Inconfidência**, Ouro Preto/MG, n. 3, p. 49-79, dez. 2004.

_____. A ordem dos afetos. A bucólica de Cláudio Manuel da Costa. In: **Floema**: Caderno de Teoria e História Literária. Vitória da Conquista/BA: Edições Uesb. Ano I, n.1, jan./jun. 2005. p. 71-88.

_____. A perpetuação da hierarquia: sentidos políticos do encômio poético de Cláudio Manuel da Costa. In: **História e Perspectivas**, Uberlândia, n. 34, p. 189-223, jan-jun., 2006.

_____. **Instituições da coisa bélica**: Tradições de doutrina e jurisprudência, instituições civis e práticas letradas, guerra justa e matéria heroica. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010. (Tese de Doutorado).

VALLE, Ricardo Martins; SANTOS, Clara Carolina Souza. Introdução. In: GANDAVO, Pero de Magalhães. **História da Província de Santa Cruz**. São Paulo: Hedra, 2008.

VARNHAGEN, F. A. **Florilégio da Poesia Brasileira**. t. 1. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987.

VASCONCELOS, Simão de. **Crônicas da Companhia de Jesus**. v. 1. Petrópolis: Vozes; Brasília INL, 1977.

VELOSO, Mariza; MADEIRA, Angélica. **Leituras Brasileiras**: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1999.

VERGER, Jacques. **Homens e saber na Idade Média**. Bauru/SP: EDUSC, 1999.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

VERNEY, Luis Antônio. **Cartas sobre retórica e poética**. Lisboa, Presença, 1991.

_____. **Verdadeiro Método de Estudar, para ser útil à república e à igreja:** proporcionado ao estilo e necessidade de Portugal, Exposto em várias cartas, escritas pelo R.P.***Barbadinho da Congregação de Itália ao P.P., Doutor na Universidade de Coimbra. Dois Volumes. Valença, Oficina de Antônio Balle, 1747.

VIEGAS, A. **O Poeta Santa Rita Durão**: revelações históricas de sua vida e do seu século. Bruxelas: Gaudio, 1914.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas**: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. Fundação Editora Unesp, 1999.

VOLTAIRE, Mr. De. **La Henriade**. Londres: (sem nome do editor), 1728.

WAIZBORT, Leopoldo. Esquema (parcial) de Antonio Candido. **Novos Estudos** Cebrap, n. 64. nov. 2002, p. 177-188.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, José Fernandes. **Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche**. Londrina: EDUEL, 2011.

WEINBERG, Bernard. **A history of literary criticism in the Italian Renaissance**. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

_____. **Estudios de Poética Clasicista**: Robortello, Escalígero, Minturno, Castelvetro. Edición, selección de textos y prólogo de Javier García Rodrígues; Traducción al español de Pedro Conde Parrado y Javier García Rodrígues. Madrid, Arco/Libros, 2003.

_____. From Aristotle to Pseudo-Aristotle. **Comparative Literature**, Vol. 5, No. 2 (Spring, 1953), p. 97-104.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Basileira, 2001.

WELLBERY, David E. Retoricidade: sobre o retorno moderno da retórica. In: COSTA LIMA, Luiz; KRETSCHMER, Johannes. **Neo-retórica e desconstrução**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998, p. 11-47.

WELLEK, René. **A History of Modern Criticism**: 1750-1950. New Haven: Yale University Press, 1986.

_____. **American Criticism, 1900-1950**. New Haven: Yale University Press, 1986. Vol. 6 of A History of Modern Criticism: 1750-1950.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa América, 1971.

WICHELNS, Herbert A. (1925). The Literary Criticisms of Oratory. In **Studies in Rhetoric and Public Speaking in Honor of James A. Winans**. New York: Century, 1925.

WOLF, Ferdinand. **Le Brésil Littéraire**: Histoire de la Littérature Brésilienne. Berlim: A. Asher & Co., 1863.

WOLF, Ferdinand. O Brasil literário – história da literatura brasileira. In: CÉSAR, Guilhermino (Org.) **Historiadores e críticos do romantismo**. 1. A contribuição europeia: crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978. p. 141-180.

WORTHINGTON, Ian. **Companion to Greek Rhetoric**. Malden, MA; Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd, 2010. Ambas as obras haviam sido publicadas anteriormente em 2007.

YATES, Frances A. **A arte da memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

YVANCOS, José María Pozuelo. Norma, uso y autoridade en la teoría linguística del siglo XVI. In: QUILES, Antonio; NIEDEREHE, Hans-Josef. **Historia de la lingüística en España**. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing Company, 1986.

ZINK, Michel. Literatura(s). In: LE GOFF, J.; SCHMITT, Jean-Claude (Coord.). **Dicionário temático do ocidente medieval**. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial do Estado, 2002. v. 2.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a voz**. A "Literatura" Medieval. Companhia das Letras, 1993.

_____. **Essai de poétique médiévale**. Paris: Éditions du Seuil, 2000. (Points/Essais)., p. 97.

_____. **Falando de Idade Média**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.