

Poética e metapoéticas: 'cânone europeu' e Literatura Colonial no Brasil¹

Maria da Penha Campos Fernandes

Universidade do Minho

Data de aceitação do artigo: 28-10-2008

Resumo

O presente ensaio aborda o problema do 'regime de verdade' do 'poder colonial', observando que a Poética clássica, um cânone 'europeu' tendencialmente prescritivo e um instrumento imperial, dificultou a valoração das diferenças das Literaturas Coloniais, como ocorreu no caso do Brasil, onde a tensão das linguagens conduziu a consciência metapoética à desconstrução das posições autocráticas, através do hibridismo dos géneros poéticos, do realismo, do riso, da paródia, da sátira.

Palavras-chave: Imperialismo, pós-colonialismo, polissistema, colonialismo, Poética clássica, metapoéticas, cânone ocidental, cânone europeu, contra-literatura, Botelho de Oliveira, Mattos Guerra, Silva Alvarenga.

Abstract

The present essay approaches the problem of regimen of truth of the colonial power, observing that Classical Poetica, a 'European' canon tendentially prescriptive and an imperial instrument, made difficult the valuation of the differences of Colonial Literatures, as it has occurred in the case of Brazil, where the tension of the languages lead the metapoetica conscience to the ironic deconstruction of the autocratic positions, through the hybridism of the poetical gender, the realism, the laugh, the parody, the satire.

Wordkeys: Imperialism, Post-colonialism, polisystem, colonialism, Classical Poetica, metapoeticas, western canon, European canon, counter-literature, Botelho de Oliveira, Mattos Guerra, Silva Alvarenga.

*À memória de Luciana Stegnano-Picchio, historiadora das
Literaturas Portuguesa e Brasileira, recentemente falecida.*

In order to understand the productivity of colonial power it is crucial to construct its regime of truth, not to subject its

¹Uma versão parcial do presente ensaio foi apresentada no VIIIº Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, realizado na Universidade de Santiago de Compostela, no ano de 2005, sob a coordenação de Elias José Torres Feijó.

representations to a normalizing judgement. Only then does it become possible to understand the productive ambivalence of the object of colonial discourse – that 'otherness' which is an object of desire and derision, an articulation of difference contained within the fantasy of origin and identity
Homi Bhabha, *The Location of Culture*.

1. O problema

Olhar para trás ao traçar o presente com promessas de futuro tem sido o itinerário e a função principal dos cânones culturais, construídos como lugares de preferência e exemplo, por vezes de excelência ou de lei, através dos quais uma comunidade, autocontemplando-se, busca encontrar o nível adequado de estabilidade para conduzir com economia de esforços o seu processo identitário.

Sendo característica de um cânone a dominância de um campo semiótico delineado no cruzamento de coordenadas situacionais, geográficas e históricas, a sua instalação na dinâmica dos polissistemas culturais, fundamentalmente heterogêneos, implica uma gama de tensões geradas face ao grau de energia de outros centros e respectivas margens. Todo cânone se encontra em rede com outros cânones. Pressupõe, por isso, a existência de um arquivo cultural, uma espécie de memória acesa ou dormente que o permite, excede e lhe impõe reajustes periódicos, tanto pela emergência das novidades que se transformam em lugares a recordar, como pelo movimento dos dados armazenados nas zonas colectivas e subjectivas, o que altera a visibilidade e os valores hierárquicos de elementos que eram de escassa ou nenhuma legibilidade, que foram até mesmo silenciados, mas de cuja associação nenhum cânone se liberta. Não estranha, por isso, que um cânone cultural tenha implicações económicas, religiosas, político-ideológicas e outras, que seja perspectivado e propicie perspectivas futuras. Um cânone cultural não é um obituário estático, um lá-atrás, mas um complexo dinâmico de memoráveis actantes aqui e mais tarde.

Face a um conjunto de autores e obras literárias como o seleccionado por Harold Bloom (1997) como sendo o «cânone ocidental», uma espécie de cânone literário de cânones amplamente divulgado, visitar o arquivo da lusofonia não pode deixar de constituir uma viagem por zonas diferentemente periféricas: seja porque ali é destinado à anglofonia, em especial à Literatura Inglesa e

a Shakespeare, o pódio literário ou o núcleo do suposto “cânone ocidental”; seja porque o tema da Literatura Colonial no Brasil, fundamentado na preponderância da Cultura Portuguesa, hibridamente europeia, sobre a Cultura Brasileira, que é considerada ‘ex-cêntrica’, exige a deslocação do olhar para as margens em que o Ocidente prossegue as suas navegações, e isto requer a percepção de tonalidades e intensidades na mistura das águas².

Falamos, portanto, com a consciência da graduação dos espaços periféricos, onde uma gama de cânones poético-literários continua a ser local e historicamente instituída, validada e avaliada à revelia da proposta ‘bloomiana’, que mais não pode ser que o desafio de um excelente crítico norte-americano no campo heterogêneo dos valores. Se é legítimo aceitar que as culturas estruturam investidas em prol do reconhecimento mais alargado das suas próprias identidades, também é legítimo pressupor que a construção acreditada de um cânone dito “ocidental” exija tanto uma aceitação generalizada do critério em que se funda e respectivo modo de aplicação, como o conhecimento adequado de todas as literaturas e respectivos cânones ocidentais, o que se afigura uma tarefa interdita a um único indivíduo, mesmo se sobredotado. Há muitos jogos de mundos dentro do

² Numa obra polémica em que toma posição contra o imperialismo cultural, Bernard Mouralis insere as literaturas dos países coloniais, no rol das contra-literaturas, entendendo por *contra-literatura* «qualquer texto que não seja entendido e transmitido – num determinado momento da história – como pertencente à ‘literatura’: ficção científica, fotonovela, «literatura oral, literatura de cordel, melodrama e romance popular, romance policial, banda desenhada, títulos de jornais, catálogos, graffiti, literaturas dos países coloniais, etc.» (Mouralis 1982: 43, 55 e 65-66). Note-se que, embora Mouralis constatare que a chamada «‘literatura mundial’ (...) privilegia abusivamente o mundo europeu e que nunca correspondeu a uma vontade real de aceitar as obras do resto do mundo» (*id.*, *op. cit.*: 65), a sua intenção de distanciar-se do etnocentrismo é contraditada pela própria noção de contra-literatura: convenhamos, em primeiro lugar, que a mesma funciona como uma espécie de ‘quarto de arrumos’, lugar marginal onde se guardam os fora-de-moda, os supérfluos, o os desperdícios, enfim o que não tem uso; perguntemos a seguir ‘Quem não usa?’ – isto é, ‘Quem não entende e não transmite como literatura?’, ou ainda ‘Quem ignora, não sabe ou não quer usar?’; e a resposta será algo parecida com ‘Uma certa elite intelectual da Europa ou por ela influenciada’. O desprezo do facto de que, pelo menos nos próprios países coloniais, as obras que constituem as ‘literaturas dos países coloniais’ são entendidas e recebidas como literatura tarja de etnocentrismo o próprio conceito de *contra-literatura*, tal como desenvolvido por Mouralis, que publica esta obra depois do chamado «boom» da literatura hispano-americana, ocorrido por volta dos anos sessenta – facto que o mesmo autor omite ou desconhece. O conceito de *contra-literatura*, no entanto, é útil porque desenha uma paisagem com as espécies florestais que ameaçam a geometria do jardim das Belles Lettres.

mundo. A questão do cânone é fundamentalmente uma questão em rede, de rede de cânones, cuja estrutura flexível se reajusta sob a acção dos tempos, tempos situacionais e tempos históricos, e da gestão dos espaços geográficos e sócio-culturais, às quais não são alheios interesses subjectivos e preconceitos, sem esquecer o *quantum* de etnocentrismo ainda por exorcismar na percepção do lugar do outro.

O presente ensaio inscreve-se na intersecção dos Estudos Literários com os Estudos Culturais/ Pós-coloniais/ Multiculturais e com a Semiótica da Cultura/ Teoria dos Polissistemas, no ponto em que a Teoria da Literatura e a Literatura Comparada se cruzam sobre o relacionamento da Poética Clássica com a Literatura Colonial no Brasil. Propõe uma aproximação crítica ao modo de produção do 'regime de verdade' do 'poder colonial', suportado pela imposição, em sentido forte, de um *complexo de critérios /leis de ordenamento da experiência humana*, observando que a *Poética clássica* – enquanto *cânone de regras/normas*, afirmado e confirmado por uma série especular de poéticas tendencialmente prescritivas – actuou como uma força centrípeta sobre a produção e a recepção das obras literárias durante os três primeiros séculos imperiais nos centros culturais da Europa Moderna e nas irradiações periféricas desta, tendo funcionado, por isso, como um dos instrumentos intelectuais mais sofisticados de dominação, uma espécie de lente modelizadora dos olhares supostamente superiores por intermédio da qual se filtraram o reconhecimento e a valoração da diferença das manifestações literárias coloniais.

Apesar de aureolada por argumentos que lhe garantiam a supremacia, a intemporalidade e a universalidade, a *Poética clássica* foi uma produção híbrida articulada sobretudo do século XVI ao XVIII, com base no processo de releituras das *Poéticas antigas*, nomeadamente as de Aristóteles, Horácio e Longino, sobre as quais projectou matizes neoplatónicos e resquícios do estoicismo. Além disso, não permaneceu imune à passagem dos tempos, nem à mudança das mentalidades e à deslocação nos espaços geográficos.

No espaço da Literatura Colonial no Brasil – sobre cujo processo se cruzaram as idiosincrasias político-económicas e religiosas do Império Português (1500, data do descobrimento – 1822, data da independência política) e do Império Espanhol (que dominou

o primeiro entre 1580 – 1640)³, sem omitir a centralização da imprensa na metrópole, o peso da censura do Tribunal da Inquisição – a consciência artística explícita, aquela que logrou atravessar os muros do silenciamento e chegar até ao presente, manifestou-se de modo mimeticamente irónico, esgrimindo diferentes graus de afirmação e negação da *Poética clássica*, através de diversas, dispersas e fragmentárias *manifestações da consciência metapoética*. Mas a tendência centrífuga destas, se contribuiu para a valorização das mesmas por alguns sectores culturais, serviu sobretudo como obstáculo ao reconhecimento imperial da sua produtividade, facto que não se esgotou com a passagem dos séculos:

por um lado, os seus impactos extrapolaram a fasquia do tempo do colonialismo, visto que a diferença face aos procedimentos literários considerados modelares ou canónicos, em termos da pauta europeia, ainda funciona como um factor disfórico na qualificação da Literatura Colonial no Brasil e, por extensão, da Literatura Brasileira, pontuada pelas impurezas do hibridismo cultural, reiteradamente mal avaliado;

por outro lado, os seus impactos se inscrevem nos revivalismos tardios de “estruturas de atitude e referência”⁴, orientadas pelo desejo de prorrogar a “condição colonial”⁵, tanto a de quem a sustenta como

³ O termo ‘império’ significa o controle “formal ou informal” de um estado sobre uma sociedade, por meio da força, da colaboração e da dependência (Doyle 1986: 45; Said 1996: 43). Trata-se de um controle cultural a múltiplos níveis, político, económico, social, ideológico, etc. Nos Impérios Ibéricos, a religião, seja pela sua rede de informadores sobre o que se julgava heresia, seja pelo recurso à conversão forçada e à catequese, seja pela desapropriação de bens, funcionou como um instrumento cultural de controle político e económico das populações.

⁴ Ultrapassando a separação kantiana dos mundos da razão prática e da teórica, Said vê o imperialismo como um amálgama de teoria, prática e atitudes de uma metrópole soberana relativamente ao território dominado. O imperialismo mostra-se em “estruturas de referência e atitude” que indiciam um conhecimento particular que atravessa discursos integrados em diferentes linguagens, como as da literatura, da história, da etnografia, etc. (Said 1996: 102, 115, 134-136 ...).

⁵A “condição colonial” envolve os modos de viver, sobreviver e estar: «A person’s condition comprehends multiple, concrete forms of interpersonal, subjective existence – memories, dreams, the daily marks made on the heart and mind, the manner of one’s birth, physical sustenance, living and sleeping conditions, ways of loving, crying, praying and singing, and circumstances surrounding one’s death and burial» (Bosi 2008: 46. O título desta obra radica no ensaio “Colônia, culto e cultura”, em *Dialética da Colonização* (1992) do mesmo autor.)

a de quem é concebido como um outro⁶. Se a imposição da superioridade do colonizador, como o ressaltam Said (1990) e Bhabha (2004), projecta o desejo deste na articulação do painel das diferenças onde tece e sublima a própria identidade, trata-se de uma atitude que é consolidada pela construção retórica de discursos discriminatórios confluentes num Discurso colectivo (Foucault 1976), propulsor das mais-valias e menos-valias de um rol de gentes, de acções, de obras, de posicionamentos, seguindo os lados em que se situam.

É a partir do entendimento da *Poética clássica* como um Discurso colectivo e da compreensão do cânone como elemento de uma rede móvel de centros e periferias hierarquizados e graduados que este ensaio, comprometido com uma restrita parcela da comunidade lusófona, pretende contribuir para a *valorização do esforço do poeta colonial para modelizar a novidade do mundo e da terra brasileira*, num quadro em que o padrão poético da *imitação dos antigos* e da *emulação* é redimensionado, através da intermediação de um cânone de autores lusos e de outras metrópoles europeias. Mesmo que o *padrão clássico* da emulação, fundamentado na vontade de superar a obra realizada por um escritor-modelo, garanta a legitimidade do *diferimento imitativo*, não deixa de ser um projecto paradoxal, por encontrar o seu limite na desqualificação da diferença da obra que uma autoridade julgava problemática em decorrência da assimetria, impureza, inverosimilhança, erotismo, sátira, riso, ou mesmo de realismo, de metaficcionalidade, etc. A partir deste limite, a diferença faz-se móvel de desqualificação e mesmo de outrificação, o que serve de contraponto à legitimação do poder da autoridade. A Literatura Colonial no Brasil não escapou a esta régua.

2. A questão do cânone e do 'cânone europeu': breves notas sobre o caso da *Poética Clássica*

Embora a noção de *cânone* tenha uma longa existência⁷, o contexto da Pós-modernidade fez dela o assunto de uma interessante

⁶ Lembra-se aqui o problema da imigração na Europa de hoje. No mundo lusófono, a 'objectividade' de alguns indivíduos com poder de voz, a exemplo do que mostram certos *media* portugueses relativamente a imigrantes provenientes das ex-colónias, atesta a sobrevivência de "estruturas de referência e atitude", onde se inscrevem graves preconceitos com larga implantação na história. Isto, porém, não constitui o objecto deste trabalho.

⁷ Uma travessia despreziosa por poucos dicionários permite verificar que a palavra 'cânone' constitui um manancial de significados, uns bem mais canónicos que outros: o

polémica entre os campos dos Estudos Literários e dos Estudos Culturais. Atravessada pelo litígio entre as vozes dos apologistas do Esteticismo e do Culturalismo em suas diversas modalidades, a problemática do *cânone* constituiu-se, nos últimos vinte anos, em dominante desconcertante dos Estudos Literários, chegando até a pôr em causa a especificidade e os contornos do objecto de conhecimento que é a Literatura. Mais do que envolver uma discussão sobre os modos de ler e compreender a obra literária com maior ou menor ênfase na autonomia da mesma, privilegiando uma óptica mais essencialista ou uma óptica culturalista, orientada pelas coordenadas de localização, esta polémica ressaltou o carácter histórico-construtivo e ideológico-institucional da cultura, eliminando quaisquer vestígios de inocência crítico-teórica que por ventura ainda restassem ao investigador.

Usualmente compreendido como um *painel de autores e obras* universalmente modelares ou mais representativos de uma comunidade ou de um autor específicos, seleccionado com base em um determinado critério, o *cânone* também significa este critério, o qual se pode apresentar como um *código ou um conjunto de regras e leis*, como é o caso da *Poética Clássica*, cuja autoridade influenciou a formulação irónica do Maneirismo e do Barroco e as respectivas avaliações críticas.

O entendimento do que seja a canonicidade/o *cânone* altera-se profundamente quando a concepção semiótica de *sistema estático* é

termo “cânone” ou “cânon” (gr. ‘kanón, kanónos’; lat. ‘canōn, canōnis’) significa principalmente regra, preceito, medida, padrão, modelo, princípio geral do qual derivam regras particulares; no grego, também significava haste de junco, régua, chave de abóbada, peça de maquinaria, fronteira, tipo, conjugação, metrificacão; no latim, significava ainda tubo de máquina hidráulica, contribuição, catálogo de livros sagrados. No campo religioso, designa as decisões que são tomadas nos Concílios sobre os dogmas; o catálogo dos livros sagrados, autênticos ou de inspiração divina; uma parte da missa católica e o livro usado pelos bispos durante esta parte da missa até ao fim das abluções; as normas e leis do Direito canónico. No campo administrativo, uma taxa periódica relativa a uma concessão do governo; taxa paga proporcionalmente ao que se extrai de uma jazida ou ao que se vende ou que se produz; taxa censória; arrendamento rústico. No campo das artes plásticas, a regra das proporções da figura humana. No campo da música, a composição em contraponto, em que as vozes entram em tempos diversos e repetem a parte inicial; ‘cânone circular’ quando percorrem todos os tons do tema; ‘cânone em unísono’ quando repetem com as mesmas notas. No campo da Matemática, significa um valor natural, não arbitrário. Na imprensa significa caracteres equivalentes ao corpo de 36 a 40 pontos Didot; ‘pequeno cânone’, letra com corpo de 28 a 32; ‘grande cânone’, com corpo de 44 a 48; ‘cânone duplo’, com corpo de 56.

superada pela funcionalidade do conceito de *polissistemas*⁸. Dir-se-ia que se opera uma passagem do estado religioso para o estado laico da compreensão do funcionamento da cultura:

In the first case, which may called static canonicity, a certain text is accepted as a finalized product and inserted into a set of sanctified texts literature (culture) wants to preserve. In the second case, which may be called dynamic canonicity, a certain literary model manages to establish itself as productive principle in the system through the latter's repertoire. It is this latter kind of canonization which is most crucial for the system's dynamics. Moreover, it is this kind of canonization that actually generates the canon, which may thus be viewed as the group of survivors of canonization struggles, probably the most conspicuous products of certain successfully established models. Naturally, any canonical text can be recycled at any given moment into the repertoire in order to become a canonized model again. But once it is recycled, it is no longer in its capacity of a finalized product that it plays a role, but a potential set of instructions, i.e., a model. (Even-Zohar 1990: 19)

A canonicidade já não é vista como uma qualidade natural inerente aos melhores textos: há excelentes textos fora dos cânones, mal compreendidos, taxados como inconvenientes ou no ventre escuro das gavetas; há reacções impensáveis de autoridades que se julgam santificadas à entrada de novos autores, sobretudo se estes evidenciam qualidades como a originalidade e a profundidade, que se afiguram como ameaças ao *statu quo* do cânone, da academia, do mercado, do estado, etc. Os cânones articulam-se com os jogos de poder, sem que isto anule a familiaridade dos mesmos com as modas, inclusive as científicas: num trabalho de investigação, por exemplo, a organização da bibliografia passa muito pela separação do joio e do

⁸ A noção de polissistema implica uma rede heterogénea e aberta de sistemas interdependentes. Itamar Even-Zohar, diferenciando-se do triunfante «synchronistic approach – falsely interpreted», segundo o qual a noção de sincronia repelia a diacronia e o sistema era visto como uma entidade estática, homogénea e fechada, valoriza a noção dinâmica de sistema, enraizada no contributo dos formalistas russos e do estruturalismo checo: «a semiotic system can be conceived as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is necessarily a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent» (Even-Zohar 1990: 11). A primeira versão deste ensaio é de 1979 (*vid.* bibliografia) e a versão actual pode ser encontrada em http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polissistemas_de cultura.htm

trigo, mas o joio pode ser o bom não canonizado e o trigo apenas o que se pretende que não saia do cânone ou das vitrinas. A discussão sobre a problemática do cânone veio ressaltar o enraizamento terrestre da Literatura, o institucional e o humano, pondo o dedo no calcanhar de Aquiles de alguma 'alta cultura' hegemónica, já que as ideias sobre a *origem divina e/ou natural* legitimavam o estatuto metafísico, ou mesmo o positivo, das suas autoridades, ao garantir-lhes uma identidade substantiva, *naturalmente* vinculada aos espaços linguístico, artístico-literário, científico, geográfico ou à História de um povo, de uma 'raça', de um sujeito.

A questão do cânone põe efectivamente toda a arte literária em cena: já não se trata apenas de trabalhar o artifício construtivo deste ou daquele discurso literário, mas sim de desnudar as implicações da construtividade e da artificialidade do próprio *polissistema literário*, no seu compromisso funcional com os jogos de poder com que as práticas vivenciais de um povo se comprometem, erigindo-se sobre a falha de uma *origem*⁹ *natural absoluta* para a Literatura, para a Nação, para a Literatura de uma Nação, etc. Operacionalmente desconstrutiva, a consciência da falha da origem tem potenciado um surto de retóricas manipuladoras com efeitos sobre o comércio das representações, mas isto não transforma o espaço global do conhecimento num campo de luta livre, num vale-tudo qualquer: a convencionalidade do signo não anula a motivação e a estruturação dos polissistemas culturais nem o seu compromisso histórico com os espaços sociais e geográficos; há leis necessárias a pautarem os percursos sociais e humanos, há regras imprescindíveis como as do trânsito urbano na actualidade; há valores tradicionais estáveis como a dignidade da pessoa humana e da justiça; há verdades tão perfeitas ou tão evidentes como a morte, a fome, a doença, a vida. Uma falha primeira, portanto, também ela impura, porque não impede que construções semióticas se instituem e funcionem articuladamente, com base em razões perspectivadas como válidas, conforme acontece no caso das Nações ou mesmo de uma Supra-Nação como a Europa de hoje, em cuja organização o intercâmbio dos valores, interesses, conhecimentos, modas, hábitos, práticas e sangues mapeia e gradua a, por vezes, invisível miscigenação estrutural dos sujeitos.

⁹ A questão da origem – sobretudo depois da obra de Derrida (1967) vem sendo abordada por vários teóricos, encontrando-se bem sintetizada no ensaio de Ettore Finazzi Agrò, "História e Genealogia", publicado na revista *Veredas*, 3, e reproduzido no site da Associação Portuguesa de Lusitanistas, na secção "Ensaaios".

Ainda que o cânone seja um assunto com relevo nestes tempos da globalização, o seu interesse também selou a experiência multicultural na Europa Antiga. Nesta, a organização cultural do cânone mostrou-se na preocupação do homem grego com o ensino – um exemplo conhecido reporta-se ao facto de Platão ter desmerecido e censurado a actividade do poeta e do retórico, de modo a empurrar para as margens do sistema da República, a cidade imaginária concebida como a mais perfeita, os aspectos mais produtivos da arte verbal, porque mais desajustados do *padrão* das Ideias.

Parece ter sido, no entanto, o artista plástico Policleteo de Argos, no séc.V a. C., o primeiro a compilar um tratado conhecido pelo nome de *Cânone*, obra em que defende a aplicação de *conhecimentos pitagóricos na modelização da figura humana*. A fim de demonstrar a validade da sua teoria, que visava à construção de uma *beleza intemporal*, desenhou e realizou em bronze a representação escultórica de um homem, também designada por “Cânone”, com a qual pretendia fazer que obra prática e pensamento teórico se confirmassem reciprocamente. Nesta estátua, aplicou o princípio da *symmetria*, baseado na *proporcionalidade* e na *relação recíproca das partes na construção da beleza* do todo. As regras prescritas no tratado foram ilustradas pela escultura, elevando-a à categoria de *modelo* ou de obra de arte mais perfeita: nela, a *teoria* e a *prática* complementavam-se, impondo, durante séculos, a vontade de *harmonia* do ideal com o real, do cosmogónico com o individual¹⁰.

Não é difícil verificar o peso deste ideal de *simetria*, *proporcionalidade*, *organicidade*, *harmonia*, *intemporalidade* e *circularidade* no campo da Literatura, onde subsidiou a formação do ‘cânone europeu’ da *Poética clássica*¹¹, por exemplo, no atinente a regras de versificação e repertório de temas. O cânone funciona, deste modo, como um padrão regulador, uma espécie de metro, facto condizente com o significado original do termo grego ‘*kanōn*’ – uma varinha usada como instrumento de medição.

¹⁰Estas informações baseiam-se no testemunho de Galeno (II d.C.), ao discorrer sobre a *concepção estoíca do corpo* segundo o médico Crisipo, para quem a saúde do físico é também *symmetria* de elementos materiais e cósmicos. Cf. Lombardo (2003: 32-34).

¹¹Uma importante crítica pré-romântica a este ideal, com influência sobre o pensamento kantiano, foi realizada por Edmund Burke (1729-1779), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Cf. o texto de Longino (*vid.* bibliografia) e a tradução de Boileaux (1674). Numa perspectiva comparativa, a questão do sublime foi desenvolvida no nosso ensaio de 1999.

Só posteriormente a noção de cânone se converteu numa lista de autores a imitar, os chamados 'clássicos', porque ensinados na classe de aula¹². Embora a Idade Média considerasse que todos os escritores, fossem pagãos ou cristãos, eram autoridades, seleccionava de modo algo flexível o *corpus* escolar, o que o fez até à rebelião dos jovens contra o ensino tradicional no século XII: «Que quer o velho asno? (...) nós, os jovens, não nos inclinaremos ante os antigos!» (Curtius 1955: 79-86 e 361-383)¹³. No período medieval, um tempo que não foi de 'trevas', a estrutura jurídica, a igreja e o ensino, inclusive o das Escolas Judaicas e Corânicas, organizaram as respectivas tradições, tendo a Igreja Católica – com destaque para o labor filológico de S. Jerónimo, que traduziu a Bíblia do hebraico para o latim –, incorporado as escrituras judaicas no *Antigo Testamento*, com o que estabeleceu o cânone das suas Escrituras Sagradas do Catolicismo.

A passagem da Idade Média para a Idade Moderna deveu-se ao apuramento e à divulgação do trabalho dos humanistas, muito intenso já na Itália do século XIV, com a descoberta de manuscritos antigos, a valorização, a decifração, a tradução e o comentário destes. Espécie de bandeira do Renascimento, o *Humanismo* encarceu os *Studia Humanitatis*¹⁴, representativos da educação liberal que dignificava a formação do *cavalheiro*, em contraposição à perspectiva e à metodologia escolásticas. Difundido por vários países, impôs na Europa o gosto pela "imitação dos antigos", baseado no apreço pelas lições da cultura greco-romana, sobre o qual se fundamentou a *Poética Clássica*, que manteve uma forte influência até ao século XVIII, quando se fizeram notar as reacções românticas:

Influência decisiva exerceu então a *Poética antiga* nos esforços teóricos dos humanistas e mais tarde nos pensadores dos séculos XVII e XVIII. Devido ao espírito especial predominante nestes séculos, todos os esforços foram sempre feitos com a ideia de encontrar leis fixas, segundo as quais a Poesia se oriente ou deva orientar-se. Eram

¹² O termo latino '*classicus*' designava o cidadão romano que pertencia à classe mais alta, daí que, por extensão, as expressões '*classicus scriptor*' e '*proletarius scriptor*' implicassem respectivamente excelência e deficiência de valor (Aguiar e Silva 1962: 3).

¹³ Sobre o tema das Querelas de Antigos e Modernos podem consultar-se Trailh (1967), Rigault (1856); Jauss (1996) e Fumaroli (2001).

¹⁴ Os Estudos Humanísticos eram constituídos por cinco disciplinas – a Gramática, a Retórica a Poética, a História e a Filosofia Moral –, ensinadas com base na leitura de autores antigos, os clássicos, através da qual se magnificavam simultaneamente a medida do homem, o humano e a erudição (Viñas Piquer 2002: 143).

normativas as poéticas desta época e exigiam da prática a submissão às suas normas. Quem queira ocupar-se pois da Poesia desses tempos terá de adquirir o conhecimento destas poéticas que são simultaneamente marcos na história da ciência da literatura (Kayser 1976: 11).

O Humanismo actuou na formação e consolidação de uma elite sócio-cultural, ao estabelecer uma série de regras modelizadoras do cânone clássico, dentre estas: a exigência da perfeição no manejo das línguas, fundamentalmente a latina e a língua vernácula do escritor, que deveria apurá-la; também a exigência da passividade do receptor da obra canônica, o que chegou a ser visto como uma manifestação da simpatia universal, da qual redundaria o sinfronismo, isto é, a diluição das diferenças espaço-temporais, uma espécie de garantia da qualidade substancial e universal inerente à obra.

Embora o problema da comunicação e significação literárias seja complexo, pois pressupõe o intercâmbio discursivo dos graus objectividades com os graus da subjectividades numa escala de perspectivas que vai da isenção mais sincera às intenções mais torpes, a melhor prova de que o sinfronismo é um ideal de inalcançável, baseado no recalque das diferenças do escritor e dos leitores e respectivas situações culturais, é que o Discurso da *Poética clássica*, articulado por recepções localizadas da *Poética antiga*, não é idêntico ao Discurso desta, não sendo mesmo totalmente idêntico a si próprio nos diferentes discursos das poéticas que o solidificaram, visto existirem entonações diversificadas. A título de complemento desta constatação, aqui fica um importantíssimo exemplo de diferença entre a recepção e a obra no próprio campo discursivo da *Poética Antiga*: enquanto a *Arte Poética* de Aristóteles se mostra predominantemente descritiva, fragmentária e até valorizadora da inventividade, a de Horácio, que a reescreveu, é um poema bem acabado e acentuadamente prescritivo¹⁵. A *Arte poética* de Boileau (1966 [1674]), uma manifestação modelar da *Poética clássica*, também é extremamente normativa.

Ao tratar destas questões, entramos numa caverna forrada por espelhos móveis e mal iluminados. Em verdade, os *princípios da imitação e da universalidade*, apesar do seu compromisso com o

¹⁵ Aristóteles [séc. IV a. C.], *Poética*, org. - trad. Eudoro de Sousa (1966), Porto Alegre, Globo; Lisboa, IN-CM, 1990; Horácio [séc. I a.C.] *Epístola ad Pisones [Ars poetica]*, trad. Rosado Fernandes, *Arte Poética*, Lisboa, Inquérito, 1984.

sinfronismo, associavam-se à importância do *engenho*, conforme o atesta uma obra magistral, em termos que também nos permitem acentuar o compromisso das regras com os poderes institucionalizados, o escolar, o religioso, o régio, mesmo dentro do espaço europeu:

o bom gosto consistia na capacidade crítica de distinguir e sentir os vários graus de beleza e de verdade patenteados pela obra literária, tendo em conta o decoro próprio do carácter e circunstâncias peculiares de cada produção ou de cada género, bem como o respeito pelas regras da arte e pelos preceitos da natureza.

O bom gosto era universal, porque representava o resultado de tudo quanto, ao longo do tempo, fora julgado bom e transformado em património estético comum, a partir do qual cada escritor, em função do engenho, criava um estilo próprio e diversificado.

Esta universalidade reveste-se, quanto a nós, da maior importância no quadro teórico da estética neoclássica. É que, *sem abolir ou negar o valor da inspiração pessoal na criação literária, mantinha a autoridade disciplinadora das regras*. (Pinto de Castro 1973: 622, itálicos nossos)¹⁶

O Discurso da *Poética clássica* não é unilinear, supõe um coro de vozes análogas e entrecruzadas, cuja força centrífuga foi contrariada pela força centrípeta das batutas imperiais da Europa Moderna, inscrita em “estruturas de referência e atitude”, a que não ficaram alheias as manifestações literárias, além de outras. O que, grosso modo, prevaleceu na vulgata deste Discurso – que, sendo híbrido, pretendeu não o ser – foi uma condensação de princípios da *Poética antiga*, com o privilégio da interpretação moralizante do sublime, algum estoicismo, muito elitismo, autoritarismo e pretensão imperial de universalidade, do que decorre o recalque das perspectivas diferenciadoras das outras poéticas, derivadas no eixo de coordenadas situacionais, sociais, históricas e geográficas específicas. Se o número das poéticas surgidas nos séculos XVI-XVIII não é escasso; também não é restrito o número das vozes dissonantes que

¹⁶ Este comentário, integrado no capítulo “A Retórica Neoclássica”, incide sobre a conexão do pensamento de dois professores: os Padres Charles Rollin, autor de *De la manière d’enseigner et d’étudier les Belles-Lettres, par rapport à l’esprit & au cœur* [...] (Paris, 1726), e José Caetano de Mesquita e Quadros, autor da *Oração sobre a restauração dos estudos das Bellas Letras em Portugal* (Lisboa, 1759, discurso proferido na presença do Rei D José I).

foram silenciadas ou mal avaliadas em nome da *universalidade da regra*:

La soumission à la règle est l'article essentiel du credo classique. La première des règles est celle de l'imitation avec sa double application: d'un côté l'imitation de la nature, mais d'une nature transposée et choisie, d'une nature idéale et non pas de la nature réelle; d'un autre côté l'imitation des modèles créés par des devanciers de génie, qu'il faut suivre avec goût et sans servilité. Dans l'imitation, deux grands préceptes à observer, qui assurent la portée de l'enseignement poétique: la vraisemblance, les bienséances. L'un et l'autre aboutissent à dégager la poésie des liens de l'histoire [...] le sens critique n'a pas de place dans sa doctrine. (Bray 1926: 355-6)

É bem elucidativo o uso da palavra 'credo', com ressonâncias religiosas, por este investigador da formação do cânone clássico na França, até porque o relacionamento especular entre o acto humano de criar um mundo poético e o acto divino de criar o universo era corrente. Acrescente, porém, que o facto de o sentido crítico dos escritores não ser acolhido pelas autoridades poéticas não significava que estas abdicassem do seu:

O 'crítico' julgava possuir (...) os estalões para compreender e julgar toda a obra literária como tal. Normas idênticas poderiam servir para aquilatar do valor de todas as obras de todos os tempos e povos, pois, segundo o pensamento iluminista, só havia uma poética e um único gosto. Chegaram até nós esquemas práticos de avaliação, pelos quais se investigava do mérito de cada poeta segundo determinadas categorias (como *inventio*, *versificatio*, *constructio*, etc.) e lhe eram concedidos de 0 a 20 valores. A Homero é adjudicada sempre a nota mais alta. (Kayser 1976: 14)

A *universalidade da regra*, embora funcionasse como se fosse um ímã, não provocou a homogeneidade do *polissistema* literário na Europa ao tempo do vigor da *Poética Clássica*, bastando observar que o Humanismo, se considerado do ponto de vista filológico, mostra versões religiosas católicas, reformistas e judaizantes, directa ou indirectamente manifestas, facto a que não foram totalmente alheias as vicissitudes artísticas do Barroco, nem a actividade censória das ideologias imperiais, nomeadamente na vertente inquisitorial. Uma breve incursão sobre o território europeu da Literatura possibilita a percepção da complexidade deste assunto, uma vez que o *cânone das*

regras clássicas não mantém uma relação homogénea com o catálogo de autores e obras usualmente considerados canónicos.

Na Idade Moderna, a Itália revelou-se a pioneira no desenvolvimento do processo humanístico, manifesto por um surto de traduções e comentários das obras antigas, dentre as quais as poéticas, conforme uma listagem incompleta destas o poderá comprovar¹⁷. A Literatura Italiana foi, assim, a primeira a organizar um cânone de autores e obras, provavelmente devido ao facto de a língua vulgar ter tido a necessidade de impor-se sobre o latim, embora sem deixar de lançar mão do recurso à autoridade dos modelos tradicionais, latinos e neolatinos, sem exclusão dos gregos. Influenciou, com isso, as demais Literaturas Europeias, embora não possuísse um cânone baseado num denominador comum entre Dante, 'o pai da língua italiana'; Petrarca, um exímio modelador do soneto e, de certa forma, um precursor do neoplatonismo; Boccaccio, o autor do *Decameron* e da primeira biografia de Dante; Ariosto, o demiurgo do poema épico *Orlando Furioso*; e Tasso, que celebrou a primeira cruzada com o poema *Gerusalemme Liberata* e teve influência sobre Goethe.

Na França, cuja cultura reiteradamente filtrou a influência italiana, o cânone da *Poética Clássica* consolidou-se durante os séculos XVI-XVII, sendo Nicolas Boileau-Despréaux, o "legislador do Parnaso", uma figura de proa dos 'antigos' na famosa *Querelle des Anciens et des Modernes*, na qual a discussão sobre o uso do maravilhoso pagão ou do cristão acabou redundando numa disputa de estilos poéticos nos louvores ao rei Luís XIV, aguçada pelo poema 'moderno' de Charles Perrault, *Le siècle de Louis le Grand* (1687). Na atmosfera elitista do teatro francês da época, em que se impôs a regra das *três unidades dramáticas*, destacou-se a dramaturgia de Pierre Corneille, Jean-Baptiste Poquelin de Molière, Jean Racine. Segundo

¹⁷ Na lista seleccionada por Kayser (1976: 12-14), encontram-se, dentre outras, as seguintes poéticas: ITALIANAS – Hieronimus Vida (1520, 1527), Trissino (1529), Julius Caesar Scaliger (1561, considerada a mais importante), Minturno (1563), Castelvetro (1570), Tasso (1587), Muratori (1705-06), Gravina (1708); Francesas – Du Bellay (1549), Jules de la Mesnardière (1639), Boileau (1674), Voltaire (1726-29), Batteux (1746), Diderot (1751); Espanholas – López Pinciano (1596), Lope de Vega (1609), Francisco Cascales (1617), Gracián (1648), Luzán (1737), Arteaga (1789); Alemãs – Opitz (1624), Gottsched (1730), Breitinger (1740), Baumgarten (1750, 1758), Lessing (1766; 1767-69); Inglesas – Puttenham (1589), Dryden (1669), Pope (1711), Hogarth (1753), Lord Kames (1762), Hugh Blair (1783); Portuguesas – Verney (*Verdadeiro Método de Estudar*, 1746-1747), Francisco José Freire (*Arte poética*, 1748), Francisco de Pina Sá e de Melo (*Arte poética*, 1765), Soares Barbosa (*Poética de Horácio*, 1791).

Ernst Curtius, de quem nos temos aproximado neste percurso, o Classicismo francês é a «configuração de um conteúdo nacional próprio, no qual predomina o racionalismo, factor básico do espírito francês», apenas contemplando os modelos antigos «para corroborar-se a si mesmo» (1955: 372, 374). Este facto opera uma distorção dos parâmetros gregos e romanos, ilustrada pela defesa de Fénelon, num discurso na Academia (1693), de uma escrita idêntica ao modo «como pintaram Rafael, Carracci e Poussin», o que não só implicava um alargamento do catálogo dos autores canónicos com a nomeação dos pintores italianos, mas também configurava uma manifestação cultural da temporalidade híbrida da proposta francesa, uma vez que propugnava simultaneamente a aplicação do princípio horaciano *ut pictura poesis* e uma relação inter-artística jamais havida com a pintura do Renascimento, o «grande estilo da arte moderna» (cf. Curtius, *ib.*).

Na Alemanha, o clima intelectual do Humanismo foi marcado, por um lado, pela tradução da Bíblia (1534) para o alemão por Martinho Lutero, o que ameaçou a estabilidade do cânone da Igreja Católica Romana, e, por outro, pela defesa de uma “Literatura Nacional” que se sobrepôs ao cânone proveniente da França, facilitando o advento do Romantismo. Apesar desta especificidade, o tópico da *imitação da natureza* (*Naturnachahmung*) não deixou de ser pautado como um preceito, em moldes rigorosos, como já tivemos a oportunidade de analisar anteriormente, inclusive apontando a influência negativa desta rigidez sobre a reacção teórica de H. R. Jauss (1967, 1970)¹⁸. A exigência de uma estrita imitação do modelo foi formulada, de facto, tanto por Gottsched, autor da *Critische Dichtkunst* (1730), como pelo seu opositor, Bodmer, que chegou a defender a confusão da cópia – *Nachbild* – com protótipo – *Urbild* – (Doležel 1990). Data ainda do século XVIII a publicação, em latim, da *Aesthetica* (1750) de Baumgarten, que pretendia subordinar os juízos críticos da beleza a princípios racionais, elevando o estudo daqueles à categoria de ciência, no que foi criticado por Immanuel Kant na *Crítica da Razão Pura* (1781).

Na Inglaterra – apesar de o nome mais canónico deste período temporal ser o de William Shakespeare, resgatado das críticas

¹⁸ Versão ampliada de “Was ist und zu welchen Ende studiert man Literaturgeschichte?”, 1967]; a tradução portuguesa é de 1974. Pode consultar-se o nosso ensaio sobre esta questão (2005).

francesas pelos românticos justamente pela sua genialidade –, as figuras humanísticas mais marcantes foram possivelmente Sir Thomas More, amigo de Erasmo de Roterdão e autor de *Utopia* (1516, *De Optimo Republicae Statu de que Nova Insula Utopia*; traduzida em 1551, *On the Best State of a Republic and on the New Island of Utopia*), obra inventada sobre o modelo da *República* de Platão; Edmund Spenser, que se propôs ao apuramento da língua inglesa e à escrita de poemas igualáveis em mérito aos dos antigos Homero e Virgílio e dos novos Ariosto e Tasso; Philip Sidney, cuja influente *Defense of Poesie* (1595) ressalta o consórcio da inspiração com a instrução; Francis Bacon, autor dos *Essays* (1597), influenciados pelos de Montaigne, do *Novum Organum*, (1620) e da utopia *The New Atlantis* (1626), onde é apresentada a ilha imaginária Bensalém, na qual o conhecimento é uma preocupação. Posteriormente destacam-se John Milton com o *Paradise Lost* (1667), poema épico em versos brancos e estilo sublime; além de Alexander Pope, o mais clássico, autor de uma tradução de Homero muito criticada.

A Espanha incorporou no seu cânone os autores ibéricos nascidos no Império Romano – os dois Sénecas, Lucano, Marcial, Quintiliano, Pompónio Mela, Juvêncio, Prudêncio, Merobaudes, Orósio e Santo Isidro –, fazendo coincidir o nacional e o universal (*id.*, 377)¹⁹. No longo *Siglo de Oro*, situado entre a publicação da *Gramática Castellana* (1492) de Nebrija e a morte de Calderón de la Barca, encontram-se o medieval, o popular, o hermético, o místico, o realista, o picaresco, o renascentista, o conceptista, o conceitista, o metaficcional, o cómico, a lírica de Garcilaso de la Vega, etc. A Literatura Espanhola não se subordinou nem restringiu ao 'padrão clássico', sendo excelentes testemunhos da liberação do sentido crítico a novela picaresca anónima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554), a *comedia nueva* de Lope de Vega e a ironia metaficcional do romance *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605 e 1615) de Cervantes Saavedra, que tanto impacto ainda exerce. A criatividade está também patente nos grandes representantes do Barroco, que são Luís de Góngora, com o culteranismo, e Francisco Quevedo, com o conceptismo. A condenação de Boileau, em *L'Art Poétique* (1674), da "grosseria" dos espanhóis assenta na distancia do gosto francês de cariz (neo)clássico face à diferença de alguns escritores ibéricos.

¹⁹ Cf.: Pozuelo Yvancos / Aradra Sánchez (2000), García Berrio (1977 y 1980).

Em Portugal, se o poema épico *Os Lusíadas* (1572) fez de Camões o escritor canónico da nacionalidade, é preciso notar que a “medida velha” da época medieval se manteve até mesmo no poeta Sá de Miranda, que, em 1527, trouxe da Itália a “medida nova”, sem eximir o próprio Camões, cujo cânone da obra lírica, marcada pelo *neoplatonismo*, tem sido ameaçado por questões de autoria decorrentes da hegemonia do *princípio da imitação*²⁰. No reino luso, os preceitos horácianos, geralmente sobrepostos ao da proposta aristotélica, foram divulgados tardiamente: embora em 1553, em Antuérpia, o português Aquiles Estaço tenha publicado uma edição da *Epístola ad Pisones* de Horácio, o principal divulgador das regras horácianas foi António Ferreira nos *Poemas Lusitanos* (1598), onde o *princípio da imitação da natureza* é pautado pelas *regras do estudo e do uso* (a *imitação dos antigos* e de outros modelos); pela humildade diligente, depuradora dos versos; pela hegemonia da razão, depuradora de excessos; pelo *ut pictura poesis*; e, sobretudo, pela defesa da língua portuguesa e pelo ódio à vulgaridade, como consta da dedicatória do livro – «A vós só canto, espíritos bem-nascidos, / a vós, e às Musas ofereço a lira»²¹.

²⁰ Considerando que um cânone cultural é um espaço tendente a fechar-se, porém sempre impossibilitado disto, chama-se a atenção para o problema singular do ‘cânone lírico’ de Camões, uma polémica que tem atravessado os séculos. Exemplificamos com a perspectiva, a seu tempo inovadora, de Pereira Filho, que, ao afirmar a consciência de que esta questão jamais será totalmente concluída, propõe que se reveja o conceito de cânone e se minimize o problema com o estabelecimento de um ‘cânone básico’, fundamentado na aplicação de critérios objectivos claramente definidos e não um cânone que abrangesse a totalidade dos textos: «‘o cânone lírico de Camões’ não deve ser compreendido como o todo de poemas que ele haja escrito, mas sim como o conjunto de dados que nos dê a norma do que seja ele, como poeta lírico. (...) Ele não nega: apenas afirma aquilo que é possível afirmar, dentro do critério pré-estabelecido» (1974: 272, itál. nossos). Este critério composto exigiria: a) testemunho quincentista; b) testemunho tríplice para assegurar a atribuição de um poema ao autor; c) testemunho incontestado (*id.*: 272 e 273-4).

Mesmo em face do desejo de objectividade positiva, qualquer aplicação de critério implica sempre algum grau de perspectivação, sendo importante referir que, no Brasil, um outro importante investigador da questão camoniana confirma a ideia de um ‘cânone básico’, embora, reduza a exigência de três testemunhos quincentistas incontestados a dois e acentue o carácter dinâmico do cânone, sempre a depender do processo das investigações (Azevedo Filho 1984: 183-190).

²¹ Ferreira (2000 [1598]). Na extensa bibliografia sobre questões de poética relativas a Portugal, encontram-se a excelente síntese de Pinto de Castro (1985: 505-531); a obra panorâmica de grande utilidade de Moisés (1997 e 2000); o volume organizado por Cardoso Bernardes (1999), contendo uma antologia de extractos de grande interesse.

Esta viagem sumária por uma parcela dos países europeus permite inferir o quanto a expressão 'cânone europeu', menos extensa que a mais conhecida 'cânone ocidental'²², parece mais apropriada e assim mesmo só aceitável a partir da consciência explícita da sua parcialidade, esta aqui assinalada pela advertência das aspas ou dos itálicos: até porque, por um lado, nas malhas da *Poética antiga*, que parecem fundamentar as das *Poética clássica*, se encontram elementos culturais não europeus, absorvidos pelos impérios gregos e romanos; até porque, por outro lado, nas Literaturas Coloniais, prevaleceu apenas uma fracção da cultura europeia, não devendo ser esquecido que, no caso do Brasil, a dominação da portuguesa não anulou a importância da espanhola, nem a de outras Literaturas Europeias, ficando ainda por dizer a eventual influência da cultura holandesa, subsidiada pela cultura de judeus expulsos da Península Ibérica²³. De qualquer modo, o cânone da *Poética clássica* tem funcionado como princípio regulador de uma tradição identificativa da Europa, estruturada a partir de uma base mestiça (autores e textos modelares de diferentes países e religiões), frequentemente sufocada pelo ideal da *universalidade*, comprometido com o imperialismo das *regras e modelos*. Falar ou silenciar, eis a questão.

Deixando em aberto a problemática do 'cânone europeu', importa destacar a existência dois tipos de cânones com legitimidade cultural, segundo as coordenadas situacionais, históricas e geográficas, e ponderar sobre funcionamento dos mesmos:

Some etymologists speculate that the word «canon» (as in «canonical») is related to the Arabic word «qanun», or law in the binding, legalist sense of that word (...). The other is a musical one, canon as a contrapuntal form, employing numerous voices in usually strict imitation of each other, a form, in other words, expressing motion, playfulness, discovery, and, in the rhetorical sense, invention. Viewed in this way, the canonical humanities, far from being a rigid tablet of fixed rules and monuments bullying us from the past (...) will remain open to changing

²² A questão do 'cânone ocidental' subjaz ainda à obra *Poética Ocidental* (1990) do investigador checo, Lubomir Doležel. Nela, sob a extensão do título, em que todo o Ocidente parece unificar-se, encontramos bastantes informações – estas estão centradas, porém, sobre a teorização alemã, o que leva o autor a considerar de modo extremamente estreito a problemática da *mimese*, apesar da nota em que se mostra consciente da singular teorização de Aristóteles sobre a poesia.

²³ Os holandeses estiveram na Bahia (1624-1625) e dominaram a capitania de Pernambuco (1630-1654).

combinations of sense and signification; every reading and interpretation of a canonical work reanimates it in the present, furnishes an occasion for rereading, allows the modern and the new to be situated together in a broad historical field whose usefulness is that it shows us history as an agonistic process still being made, rather than finished and settled once for all.

(...) One view interprets the past as an essentially complete history; the other sees history, even the past itself, as still unresolved, still being made, still open to the presence and the challenges of the emergent, the insurgent, the unrequited and the unexplored. (Said 2004: 25-26)²⁴

A posição de Said e a de Even-Zohar aqui se intersectam. Trata-se de um intercâmbio que legitima o estabelecimento das seguintes correlações: uma entre a ideia de *cânone como lei* e sistemas estáticos, temporariamente que o sejam; outra entre a ideia de *cânone como canto coral em aberto* e polissistemas/sistemas dinâmicos, com é o caso da Cultura. Em segundo lugar, potencia ainda o pensamento sobre os *níveis de velocidade dos sistemas e respectivos cânones nos processos de mudança*, pois se os sistemas religiosos ou os jurídicos tendem para graus mais altos de estabilidade, os artístico-literários, mais ávidos de novidade e mais vocacionados para as releituras desconstrutivas da tradição canônica, tendem para um dinamismo mais intenso. Em terceiro lugar, permite registar que, no âmbito do polissistema literário, o 'cânone europeu' representado pela *Poética clássica*, apesar da sua pretensão ao estatuto de *lei universal*, o que o identificaria como o que hoje designamos por *sistema estático*, não sufocou a diferença produtiva de escritores europeus hoje considerados canônicos, nem ainda as interações contrapontísticas deste cânone 'europeu', enquanto instrumento dos impérios modernos, com as ondas de silêncios e entre-silêncios das histórias coloniais.

3. Metapoéticas: três poemas nas malhas do Império Colonial no Brasil

A inserção da Literatura Colonial nos cânones nacionais de Portugal e do Brasil, com especial relevo para as respectivas versões escolares, não tem tido consenso. Embora questões de sensibilidade relacionadas com os tópicos imperialismo/ colonialismo ainda possam

²⁴ Cito a edição de Palgrave Macmillan (2004).

provocar respostas evasivas, há um conjunto de factores de problematização vinculados à ordem científica.

Em primeiro lugar, o estudo da Literatura Colonial no Brasil põe em cena a questão das fronteiras entre a Literatura Portuguesa e a Literatura Brasileira, o que dificulta a sua inclusão nos respectivos cânones escolares, mais vocacionados para a omissão ou redução de complexidades, para a promoção de certezas esquematizadas por manuais que se querem eles próprios canónicos, detentores de verdades indubitáveis, duradouros, comerciáveis. Há também a questão dos métodos e das modas do trabalho literário: Luciana Stegnano-Picchio (2004: 17), alerta para o facto de as 'histórias estilísticas', à diferença das 'histórias de inspiração sociopolítica', tenderem à exclusão da Literatura do Período Colonial do quadro da Literatura Brasileira. Acrescentemos que o próprio cânone da Literatura Colonial no Brasil carece de algum apuramento, com o objectivo de podar os excessos herdados do conceito oitocentista de Literatura e o de colher aquilo que, por razões imperiais e inquisitoriais, permaneceu no limbo onde dorme a história.

Há, contudo, novos problemas conjunturais, como ocorre com esta proposta de defesa do lugar da Literatura Portuguesa no ensino brasileiro através um cânone intercultural:

uma série na qual se alinham, entre muitos outros, Fernão Lopes, Gil Vicente, Fernão Mendes Pinto, Camões, Vieira, Garrett, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Machado de Assis, Camilo Pessanha, Cruz e Sousa, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Eugénio de Andrade, Graciliano Ramos, Lobo Antunes e João Guimarães Rosa (Franchetti 2002).

Sendo verdade que se trata de uma selecção em aberto, baseada num critério que, a julgar pelo título do trabalho, parece ser predominantemente linguístico, é também verdade que a podemos receber como uma proposta de cânone emagrecido da Literatura Brasileira, caracterizado por importantes exclusões, inclusive a da Literatura Colonial no Brasil – apesar da presença de Vieira, estudado em ambas as Literaturas –, em nome da presença de autores portugueses cujo domínio da língua é bem datado, como Fernão Lopes, Gil Vicente, Fernão Mendes Pinto, Camões, Camilo Castelo Branco. Ficam sem comentar a omissão de nomes femininos, a ausência de autores lusófonos de outras nacionalidades, a exclusão de

um escritor português como Saramago, o Prémio Nobel da lusofonia, nem sempre desconstrutor da gramaticalidade.

As razões de Franchetti em defesa do estudo da Literatura Portuguesa são válidas; a solução encontrada não se compreende. Esta referência serve, contudo, para indiciar a inexistência de consenso sobre a necessidade do estudo escolar da Literatura Colonial no Brasil.

O interesse da Literatura Colonial no Brasil, enquanto espaço complexo de partilha e crítica com consequências que ainda se presentificam, é múltiplo, é histórico, é linguístico, é literário, e não fica só nisso. A Literatura Colonial no Brasil é um espaço peculiar de hibridismo cultural, experimentado por nascidos em Portugal e no Brasil, todos esbarrando no esforço *de dizer*, o que dá lugar a manifestações explícitas frequentes da consciência metapoética: no caso dos primeiros, de dizer sobretudo a diferença do novo mundo; no caso dos segundos, sobretudo de dizer a terra natal em novos moldes²⁵. Na actualidade, o que já não parece aceitável é que se continue a reunir sob a etiqueta de "Literatura", em nome do vasto conceito oitocentista desta arte, uma profusão de informações sobre a terra ou escritas na terra, excesso que afecta exemplarmente o "Quadro sintético da evolução dos géneros na Literatura Brasileira", onde Sílvio Romero inclui os tópicos "Eloquência", "História", e "Filosofia" (1888, vol. V: 1798-1821)²⁶. Por muito interessante que o estudo dos mesmos possa ser, até para o enquadramento cultural da Literatura, estes domínios excedem o campo desta arte. E, com a exclusão destes tópicos, até mesmo o lugar literário, mas não o histórico-cultural, de obras do excelente Vieira seria discutível, pois não passaria por certo pelo privilégio da eloquência sacra.

²⁵ Nos últimos anos, a presença da metapoeticidade na Literatura Colonial no Brasil tem sido valorizada por alguns investigadores, cf.: Mendonça Teles, "A poesia na crítica" ([1971] 1979), especialmente o tópico "No período colonial" (pp. 126-130), onde a visão panorâmica é principalmente fundamentada no levantamento do vocabulário relacionado com a "metalinguagem" e no comentário crítico do mesmo; e Brandão (2001), um livro de grande utilidade pela antologia de metadiscursos que apresenta.

²⁶ Note-se que o trabalho deste historiador da cultura é utilíssimo. Importa que se estructure o polissistema literário a partir do centro, onde deverão estar os discursos ficcionais (sem excluir poemas líricos, onde o sujeito é tecido pela linguagem) e metaficcionais, considerando que os demais metadiscursos (poéticas, teorias, textos historiográficos sobre a Literatura, manifestos, alguns prefácios e cartas, respostas em entrevistas, ensaios, críticas, etc.) também operam sob e sobre o processo da Literatura, dinamizando o espaço autor-texto-código-mensagem- canal-receptor.

Considerando que a interação entre a abordagem literária de teor sociopolítico e a de teor estético se caracteriza por uma diversidade de modulações epocais²⁷, cuja análise foge aos limites da presente reflexão, destacaremos apenas três momentos conhecidos da Literatura Colonial no Brasil, nos quais a consciência poética nos séculos XVII e XVIII se revelou menos servil aos preceitos da *Poética Clássica*, embora continuasse a ser avaliada por estes.

A literatura no Brasil colonial é literatura barroca, e não clássica, como até há pouco era regra denominá-la (Coutinho 1966: 113 – *vid.* também Coutinho 1983).

O salto sobre o século XVI está motivado pelo facto de este século não ter primado pela presença de discursos propriamente literários, uma vez que as energias existentes eram encaminhadas para outras prioridades, sendo de notar que o estabelecimento oficial de colonos no Brasil ocorreu somente a partir de 1530. Neste contexto, a emergência do pensamento metaliterário opera-se com timidez, sem autonomia crítica, como ocorre na apresentação do longo *Prosopopeia* do horaciano Bento Teixeira Pinto (Porto 1561 – Lisboa 1600). Neste prólogo, que possui algum interesse teórico, o escritor mostra conhecer as exigências poéticas da altura, seja ao centrar-se no *topos ut pictura poesis*, seja ao recorrer à solicitação da benevolência do homenageado através da pseudo-humildade retórica, apresentando a sua obra como um «rascunho» da «viva Imagem» de «vossa mercê» – entenda-se: como o esboço de uma espécie de Ideia platónica pintada pela «Musa inculta e mal limada», para a memória «qu'eu fazendo vou em esta Historia». Uma ideia platónico-horaciana à medida dos tempos inquisitoriais, mas também um testemunho afirmativo da consciência metapoética na Literatura Colonial no Brasil²⁸.

²⁷ Comparem-se, dentre outras histórias: Veríssimo (1916), cf. versão disponibilizada, in <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>; Sodré (1964); Coutinho (1966); Cândido (1969); Castello (1981); Bosi (1994); Merquior (1996); Moisés (2001); Rocha (2001). Veja-se também Saraiva / Topa (2000); Mendonça Teles, (2002).

²⁸ Publicada postumamente, em 1601, a *Prosopopeia* constitui uma *imitação afirmativa do modelo épico camoniano*, caracterizando-se pela oitava-rima, pelo mitologismo e pela proposição, em que o poeta, ao emular com os antigos, pretende «estancar a Lácia e Grega lira» – o que não consegue, pois o poema constitui um louvor hiperbólico ao Governador da Capitania de Pernambuco, provavelmente explicável pela condição de cristão-novo do poeta, condenado pelo Tribunal do Santo Ofício. Cf. Teixeira Pinto (1977). O percurso do intertexto camoniano foi rastreado por Mendonça Teles (2001).

A estreiteza da regra fez, no entanto, da Literatura do mundo colonizado uma criação espartilhada sob o peso de modelos poéticos importados e desajustados às novas necessidades do homem e da terra: de um lado, impunha-se o princípio de uma 'razão universal' contraditória, simultaneamente imperial e inquisitorial; de outro, a exuberância da natureza circundante, a experiência da vida voltada para acção, a urgência de uma linguagem adequada a uma sociedade plúvoca e excessiva. As tensões inscrevem-se na *consonância irónica* dos poetas coloniais mais atentos, embora estes pertencessem desigualmente aos estratos culturais e sociais menos desprotegidos, e exigem-lhes uma linguagem poética e uma cosmovisão diferenciadas, não prescritas.

Não sendo o presente trabalho uma monografia sobre a Literatura Colonial no Brasil, mas apenas uma abordagem sumária sobre o relacionamento desta com o Discurso canónico da *Poética clássica*, destacaremos, nos séculos XVII e XVIII, três manifestações de poetas já nascidos na colónia, não por certo os melhores momentos das suas obras literárias, mas que sustentaram a própria voz sob a pressão política e religiosa: Manuel Botelho de Oliveira, Gregório de Mattos Guerra, Manuel Ignácio da Silva Alvarenga.

3.1. Manuel Botelho de Oliveira: a diferença da Ilha-pátria e a consciência da tensão²⁹

As dificuldades de submissão às principais regras clássicas da poesia favorecem a tensão entre a imitação afirmativa de formas tradicionais e a desmesura local, o que dá lugar a diferentes tipos de hibridismo literário, como no poema "À Ilha da Maré/ Termo desta cidade da Bahia" (Oliveira 1953: 125-136), uma *descrição narrativizada* do casamento sensual de Netuno com a prolífera Ilha-

²⁹Manuel Botelho de Oliveira (Bahia, 1636-1711), representante da elite colonial, formou-se em Coimbra e voltou à terra brasileira com o título de Fidalgo do Rei. Parece ter sido agiota, inclusive emprestando dinheiro ao reino para a criação da Casa da Moeda na Bahia. Foi vereador da Câmara em Salvador e Capitão-mor em três distritos baianos. Publicou a *Música do Parnaso* (1705, Lisboa: Officina de Miguel Manescal), obra intitulada *Música do Parnasso dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas, latinas, com seu descante comico redusido em duas comedias*. Além dos sonetos e outros tipos de poema, integra esta obra a silva "À Ilha da Maré/ Termo desta cidade da Bahia", que a seguir comentaremos. Cf.: ed. Antenor Nascentes (1953); Muhana (2005 ou 2008); Muhana (2005b).

pátria, cuja prole, os frutos da terra, é enaltecida. *Sublimada* por Manuel Botelho de Oliveira, a Ilha da Maré protagoniza esta *silva* de 49 estrofes, que começa por ser uma espécie de *epitalâmio hiperbólico*, *grotescamente erótico-épico*, como se observa nos seguintes extractos que reproduzimos, acrescentando a numeração das estrofes:

À Ilha da Maré

Termo desta cidade da Bahia

[1] Jaz em oblíqua forma e prolongada
A terra de Maré, toda cercada
De Netuno, que tendo o amor constante,
Lhe dá muitos abraços por amante,
E botando-lhe os braços dentro dela
A pretende gozar, por ser mui bela.

[2] Nesta assistência tanto a senhoreia,
E tanto a galanteia,
Que, do mar, de Maré tem o apelido,
Como quem preza o amor de seu querido:

[3] (...)

[4] Vista por fora é pouco apetecida,
Porque aos olhos por feia é parecida;
Porém dentro dela habitada
É muito bela, muito desejada,
É como a concha tosca e deslustrosa,
Que dentro cria a pérola formosa.

No mesmo poema, destacamos ainda uma nota realista pautada sobre a observação e a valorização do trabalho dos mais desfavorecidos, um pouco à semelhança de Hesíodo em *Os trabalhos e os dias* (séc. VIII a. C.), mas já a mostrar o outro lado da História, embora num misto de *alegorismo moralizante* e de *realismo descritivo*, este a anunciar os tempos políticos e literários que depois vieram:

[7] Os pobres pescadores em saveiros,
Em canoas ligeiros,
Fazem com tanto abalo
Do trabalho marítimo regalo;
Uns as redes estendem,
E vários peixes por pequenos prendem;
Que até nos peixes com verdade pura
Ser pequeno no mundo é desventura:
Outros no anzol fiados
Têm aos míseros peixes enganados,

Que sempre da vil isca cobiçosos
Perdem a própria vida por gulosos.

Reescrevendo a tradição dos tratados referentes às *grandezas da terra*, esta silva prolonga-se num enaltecimento dos vegetais – «as frutas e legumes, / que dão a Portugal muitos ciúmes» – e dos «perfeitos quatro AA» – «Arvoredos, Açúcar, Águas, Ares» (estrofe 44). A descrição da terra, eivada pela interpretação do visto, é perpassada por subtis referências à história, como na nótula crítica sobre a monarquia, a propósito da coroa dos ananases, que «quando têm a croa levantada/ De picantes espinhos adornada, /Nos mostram que entre Reis, entre Rainhas/ Não há croa no mundo sem espinhas» (estrofe 31); ou na alusão às invasões holandesas, apoiadas pelos judeus expulsos da Península Ibérica, para quem o limão era um fruto especial:

[14] Os limões não se prezam,
Antes por serem muitos se desprezam.
Ah se Holanda os gozara!
Por nenhuma província se trocara.

As quatro estrofes finais redundam no elogio da «piedade esclarecida», representada pelas três capelas da «Ilha da Maré, ou de alegria», que «de todo o Brasil é breve apodo».

Do ponto de vista da construção literária de uma rede intertextual, este *poema das grandezas da terra* dá curso a uma tradição, não de 'naturezas mortas' mas de naturezas que se querem assentes na experiência local, tornando-se o modelo da "Descrição da Ilha de Itaparica/ Termo da cidade da Bahia" de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica (1769), um "canto heróico" com 65 estrofes em oitava-rima) e eventualmente sugerindo a pujança dos frutos no 'realismo' oitocentista de Cesário Verde. Sob esta sequência de ilhas-pátrias, em que os poetas coloniais já começam a imitar-se, lateja por certo uma recordação da camoniana Ilha dos Amores (*Os Lusíadas* 1572), porém é preciso apontar que, antes disso, o próprio Brasil fora percebido inicialmente como uma realidade insular, a Ilha de Vera Cruz.

A consciência metapoética de Botelho de Oliveira mostra-se sensível à tensão entre a *tradição europeia* e a *realidade empírica da colônia*, como se observa no poema "À Ilha da Maré/ Termo desta cidade da Bahia", onde os registos de hibridismo embaraçam a regra

clássica da separação dos géneros literários. A sensibilidade a este tipo de tensão é exposta de modo mais directo na Dedicatória da *Música do Parnaso* ao Duque de Cadaval, discurso em que apresenta a mesma a partir de uma reflexão sobre o 'cânone europeu'. Assim, depois de referir a transformação de «Itália em uma nova Grécia», através do encarecimento dos poetas latinos Virgílio e Ovídio e dos italianos Tasso e Marino, reconhece que os créditos «Ultimamente se transferiram para Espanha, onde foi, e é tão fecunda a cópia de poetas», dentre o quais destaca Góngora e Lope de Vega; no entanto, não deixando de afirmar que Portugal é uma «ilustre parte das Espanhas», elogia Camões, Jorge de Monte-Mayor e Gabriel Pereira de Castro, porque, juntamente com outros, «nobilitaram a língua portuguesa com a elegante consonância dos seus versos». A seguir, Botelho de Oliveira volta a atenção para a «América, inculta habitação antigamente de bárbaros índios», o que pareceria impedir que «as Musas se fizessem brasileiras», o que não aconteceu: as Musas quiseram passar a «este empório, aonde não a doçura do açúcar é tão simpática com a suavidade do seu canto, acharam muitos engenhos», e ditaram «as presentes rimas» do poeta, que se considera «o primeiro filho do Brasil» a fazer «pública a suavidade do metro», por ter sido provavelmente o primeiro nascido na colónia a publicar uma obra impressa.

Ao concluir o elogio ao homenageado, o poeta retoma o *topos da imitação*, reportando-se à dificuldade de «copiar figura tão agigantada em um quadro tão pequeno», com o que esteia a sua consciência metapoética na tensão entre o excessivo valor do modelo e a exiguidade da obra, estruturada numa esquina do mundo em que se cruzam linguagens e necessidades localizadas.

3.2. Gregório de Mattos Guerra: o riso metaficcional em “Um soneto começo em vosso gabo”

No painel da Literatura Colonial no Brasil, onde a representação do mundo é um campo de forças assinalado pela imitação de modelos antigos, pela imitação dos modelos mais recentes, pela emulação e pelo esforço consciente para dizer uma realidade transbordante face ao compasso da *Poética Clássica*, esta foi sendo ironicamente modulada pelas licenças do Barroco. Nesta ambiência, o *riso metaficcional* alia-se à *sátira*, como no seguinte

soneto de Gregório de Mattos Guerra³⁰, autor, como Bocage, de uma obra lírica de teor religioso, amoroso e satírico, embora não se tenha cingido a estas marcas:

*Ao Conde de Ericeyra D. Luiz de Menezes pedindo
louvores ao poeta não lhe achando
elle prestimo algum.*

Um soneto começo em vosso gabo;
Contemos esta regra por primeira,
Já lá vão duas, e esta é a terceira,
Já este quartetinho está no cabo.

Na quinta torce agora a porca o rabo:
A sexta vá também desta maneira,
Na sétima entro já com grã canseira,
E saio dos quartetos muito brabo.

Agora nos tercetos que direi?
Direi que vós, Senhor, a mim me honrais,
Gabando-vos a vós, e eu fico um Rei.

Nesta vida um soneto já ditei,
Se desta agora escapo, nunca mais;
Louvado seja Deus, que o acabei. (Matos 1990: 129-130)

Numa época em que os poetas costumavam obsequiar os membros da nobreza com os seus versos, numa tradição nem sempre alheia à do mecenato, Gregório de Mattos ironiza-a já na dedicatória, ao denunciar a encomenda imodesta do próprio fidalgo, acrescentando em regime de antítese a sua própria perspectiva, visto não lhe achar

³⁰ Gregório de Mattos Guerra (Bahia 1633? – Pernambuco 1695?), pertencente a uma família de proprietários de engenho, era filho do fidalgo Gregório de Mattos (Guimarães, Portugal) e da senhora baiana D. Maria da Guerra. Estudou no Colégio dos Jesuítas, mas formou-se em Direito em Coimbra. Foi Juiz de Fora e Provedor da Santa Casa de Misericórdia em Alcácer do Sal, representante da Bahia nas Cortes, Procurador da Bahia e Juiz do Cível em Lisboa. Depois de viúvo de D. Michaela de Andrade, recebeu as Ordens Menores (clérigo tonsurado), foi Vigário-geral e Tesoureiro-mor da Sé da Bahia, mas deixou a vida religiosa. Incompatibilizou-se com o governador da Bahia e, pelo «crime de sua poesia», foi deportado para Angola, de onde regressou para viver em Pernambuco. Este poeta, conhecido como *O Boca do Inferno*, não deixou obra impressa, os seus manuscritos corriam de mão em mão, suscitando a admiração de muitos imitadores, o que coloca problemas de autoria e constituição do *cânone* do escritor. Nos textos que lhe são atribuídos, desfilam os tipos locais e há registos de preconceitos contra o mulato, o índio, o negro, embora também não tenha poupado homens brancos poderosos e não tenha ficado apenas por isto. Actualmente a bibliografia do autor e sobre o mesmo é bastante vasta, cf. Peixoto (1923-1933); Matos (1990); Matos (1989); Hansen (1989); Topa (1999); Lima (2006).

nenhum préstimo. Esta referência epigráfica contextualiza, mas também esvazia o acto de poetizar do conteúdo tradicional, sem que o estanque: ao esvaziar-se o homenageado, esvazia-se a estrutura poética da função retórica corrente, cujo conteúdo é o louvor merecido de alguém ou o louvor que lhe é devido. A estrutura significante do poema descola-se do significado tradicional: o signo aparta as suas faces, ostentando o artifício que o sustenta. Como consequência deste esvaziamento do conteúdo, a estrutura do soneto contorce-se sobre si mesma e o poeta, contemplando o vazio do conde ou da nobreza deste, denuncia-o, ao mesmo tempo que o reescreve na contemplação da estrutura significante do soneto, encontrando na estrutura deste o assunto.

Neste jogo de espelhos vazios, em que a enunciação e o enunciado coincidem, o soneto constrói-se através da desconstrução do código ético e do código poético, bem como da ilusão das respectivas seriedades: a simples asserção «E saio dos quartetos muito brabo» instala pontualmente a coincidência entre o conteúdo e a acção enunciativa num tempo presente que inclui o tempo da leitura, no qual a “verdade” do discurso poético, que o soneto é, se ostenta como artifício, uma enfiada de signos estruturados em situação.

Através da ostensão das próprias regras, o soneto potencia o riso, a ironia metaficcional e a ironia satírica, fazendo baloiçar o pedestal da autoridade, inclusive a *autoridade da regra e do uso*. Neste espaço colonial, o resultado nuclear é que a da *regra da universalidade*, o pendão altaneiro da *Poética Clássica*, não consegue resistir à coincidência do enunciado com a enunciação, pois o acto literário de enunciar obriga a *contingência* a intervir entre as faces do signo, no vazio intersticial que desconecta a estrutura significante do poema tanto do seu conteúdo corrente como da sua função pragmática costumeira: ao explorar um tipo de interacção que descaracteriza o habitual poema de louvor, evidenciam-se as possibilidades de o facto literário assentar na crítica das convenções pragmáticas e de ostentar o próprio artifício, mostrando-se uma realidade distante da *imitação da natureza idealizada*.

3.3. Manuel Ignácio da Silva Alvarenga: a lição paródica sobre o cânone poético

O terceiro nome desta trindade poética, e não santíssima, é o do ilustrado Manuel Ignácio da Silva Alvarenga, «o mais livre dos

preconceitos de escola» dentre os árcades líricos (Veríssimo 1916)³¹. Ao assumir o «bom gosto nascente», mostrou o domínio da tradição clássica, sem que se subordinasse ao preceito da *pureza dos gêneros literários*, como o demonstra na apresentação do seu poema herói-cômico *O desertor* (1774):

A imitação da natureza, em que consiste toda a força da poesia é o meio mais eficaz para mover e deleitar os homens; porque ele tem um inato amor à imitação, harmonia, ritmo. (...) O poema chamado herói-cômico, porque abraça ao mesmo tempo uma e outra espécie de poesia, é a imitação de uma ação cômica heroicamente tratada. *Este poema pareceu monstruoso aos críticos mais escrupulosos*, porque se não pode (dizem eles) assinar o seu verdadeiro carácter. Isto é mais uma nota pueril do que uma bem fundada crítica, pois a mistura do heróico e do cômico não envolve a contradição que se acha na tragicomédia, onde o terror e o riso mutuamente se destroem. (...) Muitos são os poemas herói-cômicos modernos. (...) Uns sujeitaram o poema herói-cômico a todos os preceitos da epopeia (...). Outros omitindo, ou talvez desprezando algumas regras, abriram novos caminhos à sua engenhosa fantasia (...). É necessário trazer à memória a autoridade e o sucesso de tão ilustres poetas para justificar o poema herói-cômico³².

Na obra Silva Alvarenga, poeta dotado de sólida consciência teórica e crítica, além de um apurado sentido musical, destacaremos,

³¹Manuel Ignácio da Silva Alvarenga (Vila Rica, Minas Gerais, 1749 – Rio de Janeiro, 1814) era filho de um músico mulato e, segundo se diz, de mãe desconhecida. Fez os estudos preparatórios no Rio de Janeiro e formou-se em Cânones pela Universidade Coimbra, com “nemine discrepante”. Retornando ao Brasil, fixou-se no Rio de Janeiro, onde exerceu a advocacia e foi professor de Poética e Retórica, cargo que lhe foi facultado, em 1782, pelo mecenas D. Luís de Vasconcelos e Sousa. Aderiu às ideias do Marquês de Pombal sobre a reforma do ensino, até então entregue, sobretudo, aos jesuítas. Membro de uma Sociedade Científica – depois restaurada como Sociedade Literária do Rio de Janeiro e fechada por denúncia de Frei Raimundo e de José Bernardo da Silveira Frade por difundir o pensamento francês –, foi acusado, juntamente com outros da chamada “Inconfidência Carioca” (1794), e preso por dois anos e oito meses, tendo sido libertado por falta de provas. Como árcade adotou o nome de Alcindo Palmireno. Destacou-se no conhecimento de línguas (grego, latim, espanhol, francês, italiano, inglês), de música, de matemática e trabalhou no jornal *O Patriota*, sendo um dos primeiros jornalistas no Brasil Colônia. Obras: *O Desertor das Letras* (1774, Coimbra), *Glaura* (1799, Lisboa). Cf.: Norberto de Sousa (1864); Houaiss (1958); Topa (1996, 1997 e 2001).

³² Em Sousa (1864: 5-8).

porém, o poema “Musa, não sabes louvar”³³, oferecido a um amigo e protector, onde manejou a leveza do verso na construção de uma *metapoética*. São deste poema festivamente pedagógico, cujo estilo irónico-risonho contrasta com a gravidade das *poéticas clássicas* tradicionais, os seguintes extractos, que reproduzimos assinalando o número da estrofe correspondente:

<i>Ao Vice-Rei Luiz de Vasconcellos e Souza</i> <i>No dia dos seus anos – (Quintilha)</i>	
<p>[1] Musa, não sabes louvar, E por isso neste dia, Entre vozes d’alegria Não pertendo [sic] misturar Tua rústica harmonia.</p> <p>[2] Tens razão, mas não escuto Os teus argumentos belos: Por mostrar novos desvelos Demos o anual tributo Ao ilustre Vasconcelos.</p> <p>[3] Vamos pois a preparar, Que eu te darei as lições; Folheando no Camões, Bem podemos remendar Odes, sonetos, canções.</p> <p>[4] Podemos fingir um sonho Por método tal e qual, Se o furto for natural, Eu dele não me envergonho, Todos furtam, bem ou mal.</p> <p>[5] Se acaso a ode te agrada, Para aterrar teus rivais, Tece em versos desiguais, Crespa frase entortilhada, Palavras sesquipedais.</p> <p>[6] (...)</p> <p>[7] Se de soneto és amante Seja sempre pastoril, Que sem cajado e rabil, O soneto mais galante Não tem valor de um ceitel.</p>	<p>[8] (...)</p> <p>[9] E pois que aqui nos achamos Tão longe de humano trato, Que inda o velho Peripato Por toda a parte encontramos, Com respeito e aparato:</p> <p>[10] Dois trocadilhos formemos Sobre o nome de Luiz, Seja Luz ou seja Liz, O epigrama feito temos, E só lhe falta o nariz. [11] (...)</p> <p>[12] Agudíssimos poetas, Gente bem aventurada, Que estudando pouco, ou nada, Tem na cabeça estas petas, E outra muito farfalhada!...</p> <p>[13-14] (...)</p> <p>[15] Sei que há nesta ocasião Poetas, filhos e pais; Porém sejam tais ou quais, Cumpra a tua obrigação, Deixa cumprir os demais.</p> <p>[16-17] (...)</p> <p>[18] Feita assim a introdução, Passemos ao elogio, Não te escape o pátrio rio Saindo nesta ocasião Lá de algum lugar sombrio.</p> <p>19 (...)</p>

³³ Em Sousa (1864: 221-226).

<p>[20] Co'as virtudes, co'as ações Do nosso herói não te mates: Basta que a obra dilates, Dividida em pelotões, Por sonoros disparates. [21-22] (...)</p>	<p>[23] Eis aqui como se ganha O labéu de caloteiro, Mas eu não sou o primeiro Que tive esta boa manha, Nem serei o derradeiro.</p>
--	---

Se “ensinar e deleitar” constituíam em conjunto um dos preceitos nucleares da *Poética Clássica*, não há dúvida de que Silva Alvarenga, nesta lição em quintilhas, o cumpre à perfeição, ainda que no ritmo ligeiro da redondilha maior e a ironizar os lugares comuns da época: «a rústica harmonia» da Musa arcádica; o estilo convencional da ode, o do soneto pastoril, etc. ; o *topos* do «pátrio rio» – o Tejo e o Mondego em Portugal/ o «pátrio Rio» ou «pátrio Ribeirão» de Cláudio Manuel da Costa, no Brasil. A ironizar, enfim, a *imitação da natureza*, artificializada pelas convenções estereotipadas da ode, do soneto, etc.; a *imitação dos poetas antigos*, constituídos em famílias com «filhos e pais», e a *imitação do modelo camoniano*, que é agora perspectivada como furto legítimo, desde que cumpra a exigência de naturalidade. Enfim, «petas» dos «agudíssimos poetas»: uma desconstrução irónica de lugares-comuns do *Discurso da Poética clássica* nesta desmontagem do código artístico-literário hegemónico.

E tudo a confluir para o adiamento autoconsciente da homenagem que o poeta prometera fazer e quase não fizera, de modo a ‘ensinar’ como se faz um ‘caloteiro’, isto é, um poeta que promete homenagear e não o cumpre com a rigor. Ainda que, na décima estrofe, quando a subtileza do epigrama é requerida, as rimas Luiz-Luz-Liz possam eventualmente sugerir a algum receptor o enaltecimento do vice-rei pela memória das Luzes e da flor-de-lis («fleur de Louis», símbolo heráldico da monarquia francesa), trata-se de um encarecimento que é, logo a seguir, entrecortado e desviado pela graça do elo fónico Luiz-nariz.

Reconhecida a relação intertextual com o poema “Um soneto começo em vosso gabo”, de Gregório de Mattos Guerra, verifica-se que, na silva, o esvaziamento da homenagem, o riso e a metaficcionalidade também cruzam os seus potenciais de corrosão face ao cânone clássico ainda vigente. A originalidade da paródia de Silva Alvarenga, porém, mantém-se, visto serem outros o tom e o tratamento do tema, o relacionamento do poeta com o homenageado e com as demais convenções. Trata-se agora de uma lição, uma *lição*

deleitosa, que atinge o cânone com maior explicitude e extensão, uma vez que refere outras espécies e princípios poéticos, sendo também atingidos todos os que, segundo o padrão retórico do gosto da época, muito falavam sem dizer o que deviam: no caso presente, o louvor do herói e das suas acções – «Co'as virtudes, co'as ações/ Do nosso herói não te mates:/ Basta que a obra dilates/ Dividida em pelotões,/ Por sonoros disparates» –, não escapando a esta crítica nem mesmo o próprio Gregório Mattos Guerra, entretanto alçado à categoria de *modelo*, ainda que de «boa manha».

Este jogo de espelhos, com a ostensão do vazio inscrito na natureza artificial ou convencional do código poético, constitui um *tipo de mimese fortemente irónica*, visto levar o cânone da *Poética Clássica* às últimas conseqüências, debruçado sobre os limites da própria identidade, o que ocorre num momento em que o Barroco, o Arcadismo e o Romantismo embaraçam as suas linhas. O poema de Silva Alvarenga contorce-se sobre a linguagem poética da época, deixando vislumbrar o que vai lá fora, na atmosfera sócio-cultural. Em tudo encontrando o “velho Peripato”, provavelmente Aristóteles, o velho Mestre da Escola Peripatética, também referido na introdução de *O desertor* por legitimar o tipo de *poesia impura*, genologicamente híbrida, que “os críticos mais escrupulosos” do momento não aceitavam – o poema herói-cômico num momento, a paródia no outro. No outro extremo da escala mimética da poesia, a imitação afirmativa e ironicamente débil, visto que o distanciamento do modelo, sempre realizado por força da diferença enunciativa, costuma ser legitimado pelo princípio da emulação.

3.4. Singularidades da Literatura Colonial no Brasil

A Literatura Colonial no Brasil mostra 'singularidades' que, a brincar com um dos títulos de Eça de Queirós, diríamos não serem apenas as 'de uma rapariga loira'. Estas singularidades escapam em muito a tudo o que aqui dissemos, posto que há, na formação e no desenvolvimento da Cultura Brasileira, a intervenção de diferenças étnicas consubstanciadas em práticas discursivas específicas, inclusive de teor religioso, e em diálogos de vária tipologia. Porém, ainda que a multivocidade cultural do Brasil se imponha, a Literatura oficializada, sobretudo em termos de cânone escolar, encontra a sua principal matriz na Europa, especialmente na cultura do Império Colonial Português, cujo idioma prevaleceu, apesar dos sessenta anos da

hegemonia do Império Colonial Espanhol durante a chamada União Ibérica, apesar das invasões holandesas e francesas, bem como de outras interferências estrangeiras.

Mostra-se, por isso, legítimo pressupor a existência de um *excedente* de Literatura Colonial no Brasil, que, sem esquecer o canal da oralidade, se manteve algures sob a forma manuscrita ou de texto impresso clandestinamente, o que se torna mais significativo se lembrarmos as dificuldades de impressão oficial decorrentes do monopólio da metrópole e do controle inquisitorial da Igreja Católica. Dentre outras incidências imperiais/coloniais, articulam-se a estes obstáculos questões de autoria, como a dos manuscritos atribuídos a Gregório de Mattos Guerra, agravadas pelo princípio da *imitação poética*, e ainda o facto de, apenas no início do século XVIII, ter havido, segundo a declaração de Manuel Botelho de Oliveira, um poeta brasileiro a publicar uma obra poética impressa.

Há, no entanto, também um *excesso* de Literatura Colonial no Brasil herdado do historicismo oitocentista, que tem vindo a ser depurado segundo perspectivas que valorizam em diferentes tonalidades o enquadramento estético e sociocultural, em contraposição com a tendência mais recente para o *deficit* de Literatura Colonial no Brasil, motivado por argumentos que orlam as dificuldades linguísticas, as avaliações estéticas segundo critérios que lhe são extrínsecos e desajustados, a crítica cega ao historicismo e um certo desinteresse pela História da Literatura, sem omitir a preferência pelo *fast food* na era da globalização.

Poderá pensar-se, em consequência e com base nas ideias de *cânone como lei* e de *arte como sistema estático*, que o cânone da Literatura Colonial no Brasil – e, por extensão, o da Literatura Brasileira – é assunto sem pertinência por não se mostrar bem estabelecido. Não o entendemos assim, motivo por que, através das três amostras de consciência crítica, duas delas de *metaficcionalidade explícita* selada pela irreverência, foi aqui realçada a aptidão do polissistema literário para superar um determinado estado hegemónico, valendo-se da produtividade de poetas coloniais e do jogo tenso entre as linguagens e as experiências em contacto. Neste processo de complexificação do polissistema, destacaram-se as seguintes manifestações: o hibridismo dos géneros literários; a tendência para a corrosão de posições dogmáticas; o sentido crítico, por vezes marcado pela presença do riso; o registo realista das experiências, seja sob a forma de descrições e interpretações da terra,

seja sob a forma de descrições metapoéticas dispersas (realismo metaficcional), que chegam à ostensão do vazio das convenções e dos artifícios da “naturalidade” oficial.

Tudo a mover-se pela vontade de provocar a interação entre a experiência do mundo e a experiência da linguagem, a nova experiência do mundo local e a nova experiência da linguagem literária. Também a convergir, em primeiro lugar, para uma visão da Literatura Colonial no Brasil como um espaço polissistêmico caracterizado pela existência agravada de laços entre linguagens divergentes, no qual o cânone ‘europeu’ da *Poética Clássica*, enquanto veículo do político do Império Colonial Português, se impôs como *condição das vozes* e mesmo das respectivas identidades literárias. A convergir, também, para a necessidade de padrões de avaliação que não sejam heterónimos em relação à Literatura Colonial no Brasil e que saibam respeitar as singularidades da sua autonomia.

Os tempos introjectam-se nos julgamentos teórico-críticos, mas há investigadores de insuspeita honestidade intelectual que conseguem distanciar-se de preconceitos e lugares comuns, de modo a reconhecer as valências positivas na Literatura Brasileira, não apenas da Literatura Colonial no Brasil, conforme o exemplifica Luciana Stegagno-Picchio, investigadora italiana que dedicou grande parte da sua vida na investigação da História da Literatura do ‘Outro’, reconhecendo inclusive a importância do riso, este traço tão humano sobre o qual a Poética Clássica divergiu: «Na risada surrealista que acompanha a confissão, na pitada de loucura que é a consequência da incoerência, está uma das constantes não só da literatura, mas da história, da civilização, da vida, da humanidade, do Brasil através dos séculos. E um dos seus encantos» (Stegagno-Picchio 2004: 31).

Importa que a Literatura Colonial no Brasil e a Literatura Brasileira, como qualquer literatura colonial com direito às diferenças específicas, sejam não apenas ‘lidas e transmitidas’³⁴, mas sobretudo genuinamente compreendidas.

4. Ressonâncias: notas finais para trabalhos futuros

A importância da teorização pós-colonial excede os contextos em que foi produzida e aqueles sobre os quais incidiu, visto servir ao

³⁴ Remete-se para a nota, onde se comenta a oposição literatura/contra-literatura trabalhada por Bernard Mouralis.

aprofundamento das relações imperialismo/ colonialismo mesmo em séculos anteriores. A partir desta constatação, mostrou-se pertinente associá-la à teoria semiótica dos polissistemas, de modo a abordar a questão dos cânones culturais, tendo como ponto de referência o relacionamento da Poética Clássica e a Literatura Colonial no Brasil. Deste percurso resulta um leque de razões teóricas e práticas em aberto, que estruturamos em quatro grupos:

GRUPO A

1 – A problemática do cânone põe em cena os julgamentos de valor e a heterogeneidade do polissistema literário, potenciando a percepção crítica do carácter construtivo, e não natural ou inerente, da Cultura hegemónica;

2 – O trabalho de investigação sobre este assunto é facilitado por estudos comparativos de questões que envolvam o relacionamento imperialismo/colonialismo. Tais questões permitem o conhecimento e a reavaliação dos *regimes de verdade* hegemónicos, cujas consequências são de ordem cultural em sentido lato, o que inclui a política, a arte, a economia, a justiça, o reconhecimento das competências intelectuais do outro, etc.;

3 – A organização de um cânone literário é dinâmica, faseada em ritmos diversos segundo o estado sincrónico e diacrónico do conhecimento e do gosto artístico, o que pressupõe a movimentação dos autores e das obras entre o centro e as margens do polissistema, entre a Literatura e polissistemas correlatos interferentes, como as ideologias políticas, a economia, a religião, dentre outros;

4 – Os cânones literários nacionais estabelecem entre si uma rede móvel de intertextualidades em que as diferenças (situacionais, sociais, geográficas e históricas) não se diluem por inteiro no elixir da internacionalidade, numa plataforma homogénea e estática designada como 'ocidental', exigindo, por isso, uma hermenêutica ajustada à compreensão das respectivas singularidades, incluindo as ocorrências de hibridismo;

5 – A problemática do cânone literário tem repercussões não literárias a longo prazo, alçando interesses nacionais em detrimento de outros e possibilitando a gestão de preconceitos sobre as condições de vida dos cidadãos, ao prolongar imaginariamente superioridades e inferioridades comunitárias ou individuais, como a condição imperial e a "condição colonial" (Bosi), ambas atestadas por "estruturas de referência e atitude" (Said) que se impregnam nas linguagens mais

dísparos, incluindo algumas que se autocontemplam como as mais autorizadas;

GRUPO B

6 – A *Poética clássica* foi um cânone 'europeu' (com aspas), e não propriamente ocidental, cuja hegemonia no polissistema cultural da Europa não é absoluta, nem é alheia aos interesses dos Impérios, tendo funcionado como um Discurso no sentido 'foucaultiano'. Apesar da sua tendência para auto-assumir-se como *lei universal* ou como uma força autoritária e centrípeta, não silenciou o coro de vozes dissonantes ou ironicamente consonantes em diferentes graus;

7 – Ao conjugar o relevo literário da noção musical de *cânone como canto coral* em aberto (Said) e a compreensão dos *polissistemas* como sistemas dinâmicos (Even-Zohar), constatamos que, no campo da Cultura, onde os polissistemas artístico-literários tendem para um dinamismo mais intenso que outros polissistemas semióticos como os da religião e da justiça, até mesmo o 'cânone europeu' da *Poética clássica* foi afectado, uma vez que, tendo sido imposto como *código universal de regras clássicas* a partir do qual as 'Belas Letras' seriam produzidas e recebidas sinfronicamente como um *sistema estático*, não logrou homogeneizar nem mesmo os *cânones de autores e obras* das Literaturas dos diferentes Impérios da Europa Moderna;

8 – A *Poética clássica* comprometeu, por um lado, o juízo crítico actuante nos núcleos coloniais que, durante o Império Português, lograram constituir uma elite intelectual sob a orientação educativa de ordens religiosas sujeitas aos rigores do Tribunal da Inquisição; por outro lado, comprometeu mentalidades colonizadoras para além dos marcos históricos que garantiram politicamente a Independência do Brasil, como forma de manutenção imaginária da *condição imperial*, através de inscrições discursivas, ainda ainda legíveis, das "estruturas de referência e atitude";

GRUPO C

9 – Face à confluência dos ideais de universalidade, de imitação da natureza convencional, de imitação dos antigos, de ensino e deleite, de separação dos poucos géneros literários seleccionados por uma elite restrita, de imposição autocrática de regras fixas, o 'cânone europeu' da *Poética clássica* funcionou – sobretudo na sua versão imperial mais inclinada à aplicação mecânica do catálogo de exigências culturais que à produtividade do raciocínio crítico face à emergência das novas necessidades do homem e do mundo – como

um obstáculo à formação e à avaliação da Literatura Colonial no Brasil, onde o esforço de dizer as diferenças da terra e do homem nesta terra esbarrava na convencionalidade de uma linguagem que se contrafazia em tensões e contradições ante o diferente, o local, o exuberante natural não domado, o híbrido, o grotesco, o crítico, o metaficcional, o laico, o religioso não autorizado, o risível, o popular, o democraticamente justo, etc.;

10 – A Literatura Colonial no Brasil caracteriza-se pela intervenção de um coro de vozes metapoéticas e não, até onde conhecemos, pela presença de uma obra integral, que demonstrasse concessão à moda clássica europeia de escrever Poéticas, os discursos especulares que consubstanciaram o Discurso (Foucault) da *Poética clássica* como um instrumento do poder cultural impositivo, com pretensão de arbitragem universalizante;

11 – Uma das singularidades desta Literatura é a intervenção de um coro de vozes metapoéticas, algumas tendencialmente centrífugas, cujo relacionamento diversamente irónico com os *padrões 'europeus' a imitar* chegou a estabelecer uma tensão forte entre a índole centrípeta destes e a vocação centrífuga desta Literatura, caracterizada pela esparsa, embora frequente, sementeira de manifestações da consciência metapoética, através fragmentos integrados em textos de diversa índole ou mesmo de metapoemas desconstrutivos atentos à realidade local, literária e situacional;

12 – A consciência metapoética da tensão entre as linguagens, nem sempre associada ao riso, repercute-se frequentemente na miscigenação dos modos e géneros literários, como ocorre com Manuel Botelho de Oliveira, no seu esforço para dizer a diferença da terra, as suas grandezas, por intermédio do fragmentário epitalâmio erótico-grotesco protagonizado por Neptuno e a prolífera Ilha-pátria;

13 – Embora a desvalorização do riso não tenha poupado as Literaturas Europeias, é certo que a aptidão deste para desconstruir posições dogmáticas das autoridades foi bem explorada por poetas coloniais no Brasil, onde destacamos o riso metaficcional e satírico de Gregório de Mattos Guerra, exilado em Angola pelo “crime da sua poesia”, e o riso parodístico de Manuel Ignácio da Silva Alvarenga na lição sobre o cânone clássico, poeta aprisionado no Rio de Janeiro pelo crime de pensar sob a influência de ideias francesas do Iluminismo, às que se associaram, acrescentem-se, as do Marquês de Pombal, que propiciaram o ensino laico na colónia;

14 – O cânone da Literatura Colonial no Brasil ainda carece de selecção e reescrita, inclusive no sentido de resgatar o que foi silenciado e continua disperso na vastidão do território geográfico; carece de julgamentos adequados às suas manifestações de hibridismo, a começar pelos proferidos por intelectuais brasileiros, por vezes acriticamente presos a modelos estrangeiros, mas pessimistas em relação às manifestações culturais locais;

15 – Somente os resquícios inconscientes do irrealismo crítico da *Poética clássica* poderiam exigir da Literatura Colonial no Brasil que as suas interacções contrapontísticas com este cânone 'europeu' funcionassem de modo circular, como uma espécie do cânone musical 'em uníssono', repetindo as notas previamente seleccionadas por elites intelectuais desprovidas da justa experiência da diferença, e não à semelhança do 'cânone à oitava', em que os *jogos de imitação* integram repetições não só diferenciadas, mas inclusive mais altas que o tema inicial;

16 – A Literatura Colonial no Brasil não pode ser eliminada do cânone escolar da lusofonia sob pena de sacrificar o conhecimento da realidade que estruturou e continua a afectar a experiência de sujeitos e comunidades em interacção, cujas consequências ainda teimam em persistir a diferentes níveis, inclusive ao nível internacional mais abrangente.

GRUPO D

17 – As Literaturas Coloniais requerem observações bem-intencionadas, conduzidas pelo esforço de conhecê-las e compreendê-las a partir do campo das suas próprias razões e necessidades, pois valorizar a articulação da literatura e do mundo, ambos não totalmente estabilizados sob o controle de convenções autocráticas e estereótipos etnocêntricos, é o princípio de um mundo novo não só para o objecto investigado, mas também para o sujeito que investiga;

18 – A investigação sobre as Literaturas Coloniais e o seu estudo possibilitam uma aproximação ao conhecimento dos "regimes de verdade" (Bhabha) que as governaram, e ainda não se ausentaram das experiências humanas na era da globalização, de modo a propiciar a consciencialização e a crítica destes, potenciando a formulação regimes de verdade alternativos, mais justos e mais leais com o maior número possível de vozes.

Setembro de 2008

BIBLIOGRAFIA

- Cândido (1969): António Cândido, *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*, 3ª ed., S. Paulo, Martins [1959].
- Castello (1981): José Aderaldo Castello, *A Literatura Brasileira I – Manifestações Literárias do Período Colonial (1500-1808/1836)*, 3ªed., S. Paulo, Cultrix, [1960].
- Coutinho (1966): Afrânio Coutinho, *Introdução à Literatura no Brasil*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Livraria S. José [1959]
- Coutinho (1983): Afrânio Coutinho, *O processo de descolonização literária*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Aguiar e Silva (1962): Vítor M. Aguiar e Silva, *Para uma interpretação do Classicismo*, separata da *Revista de História Literária de Portugal*, ano I, vol.1, Coimbra, Coimbra Editora.
- Azevedo Filho (1984): Leodegário A. de Azevedo Filho, *Lírica de Camões, I, História, metodologia, corpus*, Lisboa, IN-CM.
- Bhabha (2007): Homi Bhabha, *The Location of Culture*, 3ª repr., London / New York, Routledge [1994].
- Bloom (1997): Harold Bloom, *O cânone Ocidental*, Lisboa, Temas e Debates [1994].
- Boileaux (1966): Nicolau Boileaux-Déspreux, *Oeuvres Complètes*, Paris, Belles Letres [1674].
- Bosi (1994): Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 47ª ed., S. Paulo, Cultrix, [1970].
- Bosi (2008): Alfredo Bosi, "The Cult-Culture Dialectic within the Colonial Condition", in *Colony, Cult and Culture*, Série Luso-Asio-Afro-Brazilian Studies & Theory, I, Massachusetts/ Dartmouth: University of Massachusetts Dartmouth.
- Brandão (2001): Roberto de Oliveira Brandão, «Aspectos da poética colonial», em *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*, S. Paulo, Editora da Universidade / Imprensa Oficial do Estado, pp. 17-94.
- Bray (1926): René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet.
- Burke (1990): Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into de Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, org. Adam Phillips, Oxford / New York: Oxford University Press, [1757].
- Campos Fernandes (1999): Maria da Penha Campos Fernandes, "«Ut pictura poesis?» O sublime e a mimese em Longino, Edmund Burke e outros mais", em Louro (org.), *Inquérito à modernidade – bi-centenário da morte de Edmund Burke (1729-1797)*, Braga: Centro de Estudos Humanísticos – Universidade do Minho, pp. 35-60.

- Campos Fernandes (2005): “Uma outra história: estética da recepção, ruptura, filtro iluminista e mimese poética”, em Campos Fernandes (org.), *História(s) da Literatura, Actas do 1º. Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*, Braga / Coimbra: Universidade do Minho / Edições Almedina, pp. 259-280.
- Cardoso Bernandes (1999): José Augusto Cardoso Bernardes (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa II [Humanismo e Renascimento]*, Lisboa, Verbo.
- Curtius (1955): Ernst Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, trad. Margit Fraenk Alatorre e Antonio Alatorre, Madrid: Fondo de Cultura Económica [1948].
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Doležel (1990): Lubomír Doležel, *A Poética Ocidental. Tradição e inovação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Doyle (1986): Michel Doyle, *Empires*, Ithaca, Cornell University Press.
- Even-Zohar (1979): Itamar Even-Zohar, “Polisystem Theory”, em *Poetics Today (Polisystem Studies)*, n. 11,1, pp. xxx-xxx.
- Ferreira (2000): António Ferreira, «Aos bons engenhos», em *Poemas Lusitanos*, ed. crítica de T. F. Earle, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian [1598].
- Foucault (1976): Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- Franchetti (2002): Paulo Franchetti, “O cânone em língua portuguesa. Algumas reflexões sobre o ensino da literatura brasileira e portuguesa no Brasil”, *Voz Lusíada*, n. 18, São Paulo
- Fumaroli (2001): Marc Fumaroli, *La Querelle des Anciens et Modernes*, Paris, Gallimard-Folio.
- García Berrio (1977): Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. Tópica horaciana. Renacimiento*, Madrid, Cupsa.
- García Berrio (1980): Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. 2- Poética manierista. Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Hansen (1989): João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho, Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, S. Paulo, Schwarcz.
- Houaiss (1958): Antônio Houaiss (org.), *Silva Alvarenga, poesia*, S. Paulo, Agir.
- Irailh (1967): Augustin Simon Irailh, *Querelles littéraires ou mémoires pour servir à l'histoire des révolutions de la République des Lettres depuis Homère jusqu'à nos jours*, Paris, Durand [1761]

- Jauss (1974): Hans Robert Jauss, *A história literária como desafio à ciência literária*, ed. José Soares Martins, Porto, Livros Zero [1970].
- Jauss (1994): Hans Robert Jauss, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, S. Paulo, Ática.
- Jauss (1996): Hans Robert Jauss, "Tradição literária e consciência atual da modernidade", em Krieger Olinto (org.), *Histórias da Literatura – as novas teorias alemãs*, S. Paulo, Ática, pp. 47-100 [1970].
- Kayser (1976): Wolfgang Kayser, *Análise e interpretação da obra literária*, 6ª ed., Coimbra, Arménio Amado [1948].
- Lima (1980): Luiz Costa Lima, *Mimesis e modernidade, formas de sombras*, Rio de Janeiro, Graal.
- Lima (2006): Israel Souza Lima, *Gregório de Matos Guerra, Hipólito José da Costa*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras.
- Lombardo (2003): Giovanni Lombardo, *A estética da Antiguidade Clássica*, Lisboa, Estampa.
- Longino (1984): [Longino Dionísio, Pseudo Longino, Anónimo], *Tratado do sublime de Longino Dionísio*, edição de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM [1771].
- Matos (1989): Gregório de Matos, *Se souberas falar também falaras – Antologia poética*, ed. Gilbert Mendonça Teles, Lisboa, IN-CM.
- Matos (1990): Gregório de Matos, *Obra Poética I-II*, ed. Jaime Amado, Rio de Janeiro, Record.
- Mendonça Teles (1989): Gilberto Mendonça Teles, "A poesia na crítica", em *A retórica do silêncio, I- Teoria e prática do texto literário*, S. Paulo, Cultrix [1979].
- Mendonça Teles (2001): Gilberto Mendonça Teles, *Camões e a poesia brasileira*, 4ª ed., Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Mendonça Teles (2002): Gilberto Mendonça Teles, "História da Historiografia no Brasil", em *Contramargem*, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica / Ed. Loyola, pp. 11-28.
- Merquior (1996): José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira I*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Topbooks [1977].
- Moisés (1997): Massaud Moisés, *As estéticas literárias em Portugal, I – Séculos XIV a XVIII*, Lisboa, Caminho.
- Moisés (2000): Massaud Moisés, *As estéticas literárias em Portugal, II – Séculos XVIII a XIX*, Lisboa, Caminho.
- Moisés (2001): Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira I – Das origens ao Romantismo*, S. Paulo, Cultrix.

- Mouralis (1982): Bernard Mouralis, *As contra-literaturas*, Coimbra, Almedina. [1975]
- Muhana (2005): Adma Fadul Muhana, "A Prosopopéia de Bento Teixeira: epopéia de derrotas", em Fernandes / Oliveira (orgs.), *Literatura Portuguesa aquém-mar I*, Campinas, Komedi, pp. 151-168.
- Muhana (2008): Adma Fadul Muhana, "La Prosopopéia de Bento Teixeira: Epopeya de derrotas", em Firbas (org.), *Épica y colonia*, Lima, Universidad de San Marcos.
- Muhana (2005b): Adma Fadul Muhana (org.), *Poesia completa de Manuel Botelho de Oliveira*, São Paulo, Martins Fontes.
- Oliveira (1953): Manuel Botelho de Oliveira, *Música do Parnasso I*, ed. de Antenor Nascentes, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro [1705].
- Peixoto (1923-1933): Júlio Afrânio Peixoto (ed.), *Obras de Gregório de Matos, I-VI*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras.
- Pereira Filho (1974): Emmanuel Pereira Filho, "Aspectos da lírica de Camões (O problema do cânone)", em Cafezeiro / Menegaz (eds.), *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro / Brasília: J. Aguilar / Instituto Nacional do Livro.
- Pinto de Castro (1973): Aníbal Pinto de Castro, *Retórica e Teorização literária em Portugal– do Humanismo ao Neoclassicismo*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- Pinto de Castro (1985): Aníbal Pinto de Castro, "Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos e conteúdos", *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXI (*Homenagem ao Doutor Manuel Lopes de Almeida*), pp. 505-531.
- Pozuelo Yvancos / Aradra Sánchez (1977). *Teoría del Cónon y Literatura Española*, Madrid, Cátedra.
- Rigault (1856): Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et Modernes*, Paris, Hachette.
- Rocha (2001): João César de Castro Rocha (org.), *Brazil 2001: A Revisionary History of Brazilian Literature and Culture*, Massachusetts, Center for Portuguese Studies and Culture.
- Romero (1960): Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira – contribuições e estudos gerais para o exacto conhecimento da Literatura Brasileira*, 4 vols., org. Nelson Romero, 6ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio [1888].
- Said (1990): Edward W. Said, *Orientalismo. O Oriente como invenção do Ocidente*, S. Paulo, Companhia das Letras [1978].

- Said (1996): Edward W. Said, *Cultura e Imperialismo*, Barcelona, Anagrama [1994].
- Said (2004): Edward W. Said, *Humanism and Democratic*.
- Saraiva / Topa (2000): Arnaldo Saraiva / Francisco Topa (orgs.), *Literatura Brasileira em questão, Actas do IIº. Congresso Português de Literatura Brasileira*, Porto, Centro de Estudos Brasileiros da Universidade do Porto.
- Sodré (1964): Nélson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira – seus fundamentos económicos*, 4ª ed. [rev. ampl.], Rio de Janeiro, Civilização Brasileira [1938].
- Sousa (1864): Joaquim Norberto de Sousa (ed.), *Obras Poéticas de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno) I-II*, Rio de Janeiro, Garnier.
- Stegnano-Picchio (2004): Luciana Stegnano-Picchio, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar (Lacerda Editores) [1972].
- Teixeira Pinto (1977): Bento Teixeira Pinto, *Prosopopeia*, ed. Celso Cunha / Carlos Duval, S. Paulo / Brasília, Melhoramentos / Instituto Nacional do Livro.
- Topa (1996): Francisco Topa, “Silva Alvarenga, da teoria à crítica literária – reexame da questão à luz de um texto inédito do autor”, in http://web.letas.up.pt/ftopa/Artigos_Brasileira_Pdf/SA-Teoria.pdf;
- Topa (1997): Francisco Topa, “Dois estudos sobre Silva Alvarenga”, *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, vol. XIV, Porto, Universidade do Porto.
- Topa (1999): Francisco Topa, *Edição Crítica da Obra Poética de Gregório de Matos I-II*, Porto, Ed. autor.
- Topa (2001): Francisco Topa (ed.), *Poesia Dispersa e Inédita do Setecentista Manuel Inácio de Sousa*, Porto, Ed. Autor.
- Veríssimo (1916): José Veríssimo, *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- Viñas Piquer (2002): David Viñas Piquer, *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona: Ariel.