33 Criação &Crítica

O CLASSICISMO NA HISTÓRIA DA CRÍTICA : TEORIA E PRÁTICA

Nabil Araújo[1]
Thiago Santana[2]

RESUMO: Propomos uma revisão da análise das diferentes tendências do classicismo entre os séculos XVI e XVIII no âmbito da história da crítica. Se, por um lado, o estudo desse período foi caracterizado como "tarefa antiquária" pela proposta historiográfica de René Wellek em razão da semelhança das fontes e princípios que fundamentam a recepção dos textos, argumentamos que a origem textual comum não é capaz de assegurar de modo definitivo as contorções a que a doutrina clássica esteve sujeita. Para demonstrá-lo, examinaremos a relação estabelecida entre os critérios de elaboração e apreciação da poesia, conforme expostas pelos tratados e artes poéticas daquele período, e as autoridades clássicas cujas ideias eles reivindicam, à luz de uma reavaliação da noção aristotélica de tópica.
PALAVRAS-CHAVE: Crítica; Classicismo; Tópicos

CLASSICISM IN THE HISTORY OF CRITICISM : THEORY AND PRACTICE

ABSTRACT: We propose a review of the analysis of the different trends of classicism between the 16th and 18th centuries in the context of the history of criticism. If, on the one hand, the study of this period was deemed as an "antiquarian task" by the historiographic proposal of René Wellek due to the similarity of the sources and principles that underlie the reception of the texts, we argue that the common textual origin is not capable of ensuring the contortions to which the classical doctrine was subjected. To demonstrate this, we will examine the relationship between the criteria for the elaboration and appreciation of poetry, as exposed by the treatises and arts of poetry from that period, and the classical authorities whose ideas they claim, in the light of a reassessment of the Aristotelian notion of topics.
KEYWORDS: Criticism; Classicism; Topics

1- A história da crítica (neo)clássica: tarefa antiquária?

> A história da crítica do início do Renascimento até meados do século XVIII consiste no estabelecimento, elaboração e divulgação de uma concepção de literatura que é substancialmente a mesma em 1750 como era em 1550. É claro que há trocas de ênfase e mudanças na terminologia, como há diferenças entre os críticos individuais, entre os principais países da Europa e entre os diversos estágios de desenvolvimento. Há três estágios claramente reconhecíveis, que poderiam ser distinguidos pela direção da autoridade, da razão, e, enfim, do gosto. Apesar dessas diferenças,

[1] Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). (nabil.araujo@gmail.com)
[2] Doutorando na Universidade de Minnesota. (santa178@umn.edu)

> entretanto, pode-se falar em um único movimento, uma vez que seus princípios são substancialmente os mesmos e que suas fontes são obviamente as mesmas[3] (WELLEK, 1955, p. 5) [tradução nossa]

Esta formulação de René Wellek, presente nas primeiras páginas do volume que inaugura sua monumental *History of Modern Criticism* (1955-1992), revela certa concepção de crítica no período clássico cujos alicerces poucas vezes são colocados em questão. Supor que a ideia de literatura em 1750 seja "substancialmente a mesma" que em 1550, e ao mesmo tempo destacar que, apesar disso, há diferenças "em certos pontos importantes e na terminologia", bem como entre autores, implica também supor que esses dois polos – a preservação do mesmo e a abertura para variações – podem ser articulados e coexistir sob uma mesma designação, classicismo, que na periodização do autor se estende por duzentos anos. Em outras palavras, poderíamos afirmar com Wellek que a distância observada entre as diferentes perspectivas chamadas clássicas não constitui razão suficiente para que a historiografia da crítica, conforme praticada desde fins do século XIX, reserve a uma ou outra variação uma posição fundamentalmente diversa das demais; ou, nos termos caros ao seu próprio empreendimento historiográfico, ela não seria capaz de indicar a existência de um período diferente, assegurado por fundamentos que o distingam epistemologicamente dos outros. Tal período, conforme se lê no mesmo trecho, operaria segundo "um único movimento [...], uma vez que seus princípios são substancialmente os mesmos"; do que, nas entrelinhas, se apreende o método segundo o qual Wellek compreende a organização dos diferentes momentos da história da crítica tematizados em sua obra: cada um dos volumes corresponderia, no fundo, à apreensão de princípios "substancialmente" diversos, bem como à descrição dos percursos que levam de uns a outros. Consequência natural desta compreensão, Wellek ignora os textos que constituem a recepção da poesia entre 1550 e meados do século XVIII: "Descrever as mudanças nesse sistema entre 1500 e 1750 parece ser para mim uma tarefa antiquária, sem relação com os problemas dos nossos dias"[4] (1955, p. v).

A constatação de Wellek parece atravessar tacitamente o trabalho de historiadores da crítica e do pensamento literário do período clássico, sem que, no entanto, o problema seja formalizado em termos claros. Discute-se a relação entre as diferentes perspectivas do período tomando-se por pressuposto seu pano de fundo clássico traduzido em

---

[3] No original: "The history of criticism from the beginning of the Renaissance to the middle of the 18th century consists in the establishment, elaboration, and spread of a view of literature which is substantially the same in 1750 as it was in 1550. Of course there are shifts in emphasis and changes in terminology; there are differences between individual critics, the main countries of Europe, and the different stages of development. There are three clearly recognizable stages which could be distinguished as governed by authority, reason, and finally by taste. In spite of these differences, however, one can speak of a single movement, seeing that its principles are substantially the same and that its sources are obviously the same."

[4] No original: "To describe the changes within that system between 1500 and 1750 seems to me largely an antiquarian task, unrelated to problems of our day".

preceptísticas, sem que tais dessemelhanças constituam motivo primário de investigação enquanto objeto, e sem que um princípio abrangente seja capaz de dar conta das contorções a que um mesmo conjunto de normas clássicas pode se submeter em diferentes contextos. O longo período em que os princípios clássicos vigeram, a grande quantidade de variações a que eles estiveram submetidos e a radicalidade de algumas dessas mudanças sugerem a necessidade de delineação de uma proposta que seja capaz de abranger suas vicissitudes em primeiro plano, sem que, no entanto, elas sejam reduzidas a abstrações teóricas desprovidas de respaldo histórico. Desta forma, as perguntas a que buscaremos responder são as seguintes: O que se compreende por "princípios substancialmente iguais", na terminologia de Wellek, que garantem tal homogeneidade à recepção de obras literárias do período clássico, a despeito de todas as suas metamorfoses? E se é verdade que os mesmos princípios e fontes unem os diversos momentos do "único movimento" (1955., p. vi) que constitui os três séculos anteriores ao romantismo, como são possíveis as divergências internas da mesma doutrina?

2- *Auctor*, *topoi,* audiência

A não contradição entre um mesmo corpo de referências e as suas diferentes atualizações, própria do período clássico, relaciona-se com a dinâmica a partir da qual se organizam as práticas letradas daquele período. As categorias que orientam as análises literárias antes do século XIX possuem um sentido radicalmente diverso daquele em que se fundamenta a crítica nos dias de hoje. A noção contemporânea de autoria, e sobretudo de criatividade autoral, concebida como "originalidade de uma intenção expressiva; como unidade e profundidade de uma consciência; como particularidade existencial num tempo progressista; como psicologia do estilo, como propriedade privada e direitos autorais" (HANSEN, 1992, p. 28-29) – inexiste no momento de que nos ocupamos. Ao contrário, o *auctor* a que se subordinam as obras concebidas e publicadas no período clássico funciona como "norma retórica coletivizada", cuja característica mais elementar é a exclusão "de todo expressivismo" (HANSEN, 1992, p. 28). Em outras palavras, opera-se a partir de uma "racionalidade não psicológica" a partir da qual emerge a obra; e esta, por sua vez, ganha forma através de "caracteres e tipos prefixados" (HANSEN, 1992, p. 28).

No momento que antecede a emergência do sujeito moderno, que no âmbito da literatura se consolidará no período romântico, a validade do tratamento literário concedido às questões da realidade não pode se alicerçar no domínio privado do indivíduo, mas numa tradição cujas convenções são antes de tudo partilhadas. Nesse contexto, o âmbito da recepção dos discursos também operava segundo parâmetros específicos. Ainda distante de uma esfera privada de autonomia de julgamento que ganhará seus contornos definitivos na transição do século XVIII para o XIX, cabia ao destinatário dos textos reconhecer os mecanismos retórico-poéticos e avaliar a correção do tratamento dispensado aos assuntos

éticos, teológicos ou políticos segundo parâmetros convencionalmente compartilhados pela comunidade leitora. Daí a distinção entre leitor "discreto" e "vulgar", especialmente importante no contexto ibérico, mas que também encontra correspondência em outras partes da Europa no mesmo período.[5] Trata-se, ambos, de categorias (igualmente convencionais) que designam a capacidade de distinguir a adequação do que é representado às convenções a partir da correção de seus juízos, em consonância ou não com o patrimônio intelectual das letras europeias.

Tais mecanismos eram exercidos num ambiente que garantia a seus participantes, as classes letradas, uma cidadania ideal [*citoyenneté idéale*], para recuperar a designação de Marc Fumaroli (2015), assegurando seu pertencimento à República das Letras através de uma herança cultural comum. Diante de uma Europa cindida política e teologicamente desde o século XVI, a ênfase numa unidade assegurada pelo cultivo das letras clássicas representava a restituição de uma convivência perdida num continente fraturado por disputas de outras ordens. Como afirma Budé numa carta a Erasmo, "o imenso oceano da Antiguidade, que pertence a todos segundo o direito natural" (*apud* FUMAROLI, 2015, p. 47) indica a restauração dessa união.

Mas em que consistia esse patrimônio? Trata-se da reprodução de um acervo coletivo utilizado e reutilizado por *auctores* sob a forma da recorrência de temas ou tratamento de questões, cujos fundamentos aproximam emissor e destinatário através da convencionalidade da mensagem nos textos. Ou, na formulação da mais importante obra do século XX a respeito do assunto, trata-se do compartilhamento de lugares-comuns ou *topoi*, que "contêm os mais diversos pensamentos: os que podem empregar-se em quaisquer discursos e escritos em geral". Através deles, todo *auctor* deve "tentar conciliar o leitor" através de uma "atitude modesta", já que "ao autor competia conduzir o leitor à matéria" (CURTIUS, 1979, p. 82).

3- *Topoi* em disputa

Nas *Tópicas*, Aristóteles enfatiza o pertencimento dos lugares-comuns à ordem da *dialética* (100a), o que exclui sua análise de antemão dos domínios da *apodeixis*, do raciocínio erístico e dos pseudo-raciocínios[6]. Diferencia o raciocínio dialético do apodítico

[5] Cf. CHARTIER, Roger. Lectures et lecteurs "populaires" de la Renaissance à l'âge classique. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. 2e ed. Paris: Seuil, 2001, p. 337-354.

[6] Definidos pelo filósofo, respectivamente, da seguinte maneira (100a-101a): "Quando o raciocínio resulta de proposições primordiais e verdadeiras ou de princípios cognitivos derivados de proposições primordiais e verdadeiras, diz-se que temos uma demonstração"; "Diz-se raciocínio erístico aquele que resulta de proposições que parecem geralmente aceites sem que o sejam, bem como o que decorre, ou parece decorrer, de proposições geralmente aceites, pois nem tudo o que parece fundado na opinião o é de facto"; "Para além de todos os tipos referidos de raciocínios ainda há os raciocínios falaciosos [...] Este modo de proceder [...]

– porquanto formalmente idênticos (VIEHWEG, 1979, p. 25) – a natureza de suas premissas: enquanto a *apodeixis* se ocupa das coisas "primordiais e verdadeiras", isto é, daquelas coisas de cuja conclusão "decorre delas necessariamente", o pensamento é dialético "quando parte de opiniões geralmente aceitas [*endoxa*]". Em outras palavras, enquanto a legitimidade das proposições apodíticas se projeta a partir da verdade da própria proposição – pois, como afirma Aristóteles (100a), "aos princípios científicos não é pertinente perguntar porque são credíveis, uma vez que cada um desses princípios em si e por si deve ser credível" – na dialética se deve indagar se as proposições "parecem credíveis a todos, ou à maioria, ou aos sábios; ou ainda, de entre estes, a todos, à maioria ou aos mais conhecedores e reputados" (104a).

Com efeito, a explicação dos *topoi* se encontra na *Retórica*: "[Tópicos] são os lugares-comuns em questões de direito, de física, de política e de muitas disciplinas que diferem em espécie, como por exemplo o tópico de mais e menos; pois será tão possível com este formar silogismos ou dizer entimemas sobre questões de direito, como dizê-los sobre questões de física ou de qualquer outra disciplina ainda que estas difiram em espécie" (1358a). No interior da dialética a tópica se refere aos "pontos de vista utilizáveis e aceitáveis em toda parte, que se empregam a favor ou contra o que é conforme a opinião aceita e que podem conduzir à verdade" (VIEHWEG, 1979, p. 27).

A ênfase no pertencimento da tópica ao domínio da dialética é fundamental para que se compreenda seu tratamento ao longo da história. Isso porque segundo Theodor Viehweg o tratamento desse tema em Aristóteles visava à elaboração de uma teoria da dialética compreendida como uma "arte da discussão" a serviço da qual se ofereceria um "catálogo de *topoi* estruturado de forma flexível e capaz de prestar consideráveis serviços à práxis" (1979, p. 31). No entanto, para o autor, em dado momento esse mesmo dinamismo foi perdido em benefício de um esquematismo que tendia a reduzir a tópica "a uma práxis da argumentação" (1979, p. 31), de maneira a engessá-la sob a forma de uma lista de lugares-comuns disponíveis conforme a conveniência.

Viehweg (1979, p. 27) atribui esse gesto a Cícero, cuja concepção de tópica teve uma "influência histórica" maior que a de Aristóteles. Nele, a distinção entre dialética e *apodeixis* desaparece (1979, p. 29). Indistintas as duas noções, a tópica compreenderá o conjunto ordenado de um conteúdo estável, um "repertório", cuja intenção é o "aproveitamento prático" (1979, p. 29). Assim, "enquanto Aristóteles trata, em primeiro lugar [...] de formar uma teoria, Cícero trata de aplicar um catálogo de *topoi* já pronto"; e enquanto ao primeiro interessam as causas, ao último interessam os resultados (1979, p. 31). Mas

constrói o seu raciocínio a partir de premissas próprias da ciência referida, mas não verdadeiras; ou seja, constrói um falso raciocínio".

que causas seriam essas? Para Viehweg, a noção aristotélica de *topos* deve incidir, antes de tudo, sobre problemas (1979, p. 27), de modo que eles não poderiam ser totalmente compreendidos a partir de sua ocorrência em si, mas daquilo que modifica a razão de seu uso.

Ora, um retorno à compreensão aristotélica da tópica se revela particularmente importante sobretudo quando nos atentamos à elasticidade da abrangência, forma e legitimidade dos lugares-comuns entre os séculos XVI e XVIII. Tal flexibilidade é capaz de explicar, por exemplo, a convivência entre pontos de vista discrepantes no que diz respeito aos pressupostos retórico-poéticos observados ao longo da história das letras na Europa. E é referindo-se ao caráter plástico da tópica que Viehweg afirma que o acervo dos *topoi* à disposição para o emprego nas diversas disciplinas pode possuir tamanho variável:

> O repertório é elástico. Pode ficar grande ou tornar-se pequeno. Em caso de necessidade, os pontos de vista que até um determinado momento eram admissíveis podem considerar-se expressa ou tacitamente como inaceitáveis. A observação ensina, contudo, que isso é muito mais difícil e raro do que se pode supor, pelo menos em determinados campos. Custa muito trabalho focar naquilo já fixado. Não obstante, também neste ponto o modo de pensar tópico presta um auxílio muito valioso sob a forma de interpretação. Com ela, abrem-se novas possibilidades de entendimento melhor, sem lesar as antigas. Acontece assim que se mantêm as fixações já efetuadas, submetendo-as a novos pontos de vista, que frequentemente se produzem em uma conexão completamente distinta e tornam possível que se dê às velhas fixações um novo rumo. Não dizemos que toda interpretação (exegese, hermenêutica, etc.) o faça, mas sim que pode fazê-lo. A interpretação constitui uma parte da tópica extraordinariamente apropriada nas mencionadas mudanças de situação. (VIEHWEG, 1979, p. 41-42)

Admitindo a alterabilidade da tópica mediante o exercício da interpretação, Viehweg acolhe a possibilidade de uma transformação na recepção dos *topoi* a depender de "mudanças de situação". Não obstante observar a raridade da ocorrência de tais revisões, o autor chama atenção para o fato de que o aumento ou a diminuição do repertório disponível se dá nos termos da aceitabilidade de suas premissas: o que num momento é possível, utilizável e apropriado, pode se tornar o oposto, "expressa ou tacitamente". Mais do que isso, Viehweg destaca a maneira por meio da qual isso ocorre: submetem-se os consensos a "novos pontos de vista", por meio dos quais as fixações antigas são revistas. Nada mais do que pôr à prova uma proposição dialética, segundo Aristóteles compreende esse processo.

Mais adiante, Viehweg afirma que esse fenômeno, a mudança na apreciação de determinados *topoi* consagrados pela tradição, ocorre mediante disputa. "Orientamo-nos", acrescenta, "pela efetiva ou previsível oposição do adversário", de maneira que

semelhantes transformações devem ser "legitimadas pelo opositor" (1979, p. 42). A ênfase no elemento dialético para a efetivação das mudanças da percepção da tópica corresponde à necessidade de legitimação dessas mudanças por meio de sua aceitação por parte da opinião comum que constitui a *endoxa*. Apenas por meio dessa legitimação, aquilo "que em disputa ficou comprovado" torna-se "admissível como premissa". Ampara essa admissibilidade o fato de que aqueles que disputam "dispõem de um saber que já experimentou prévia comprovação, seja ela qual for, e que entre pessoas razoáveis só pode contar com aceitação se tiver um determinado peso específico". Dispondo de uma validade baseada na crença de que se trata "dos melhores e mais famosos", presume-se que diferentes premissas, ainda que concorrentes, terão credibilidade suficiente para que se constituam como proposições aceitas a partir de "um efetivo entendimento, e não uma simples e arbitrária opinião" (1979, p. 43). Ou, em outros termos: as premissas endoxais colocadas à prova no que diz respeito à transformação da tópica – reavaliação, remoção ou inclusão de *topoi* ao conjunto aceito pela opinião comum – são proposições dos "melhores e mais famosos" eruditos, providos de um saber de "prévia comprovação". Admite-se, assim, a coexistência de proposições em disputa, sob a condição de constituírem premissas derivadas do escrutínio e avaliação da opinião comum – o que, no paradigma clássico, corresponde a proposições de autoridades.

4- Regras e *auctoritas*

Especificamente no caso da poesia, os lugares-comuns que ditam a produção e recepção dos discursos são cada vez mais codificados sob a forma de tratados e artes poéticas elaborados a partir da leitura de textos fundadores como a *Retórica* e a *Poética* de Aristóteles ou a *Ars Poetica* de Horácio entre os séculos XVI e XVIII. No fundo, a codificação dessas regras da maneira como se deu obedece à dinâmica do movimento que vai do declínio da tradição tipológica dos *comentarii* medievais, que adentra o século XVI com o esforço para o redescobrimento dos textos antigos, até o estabelecimento de preceptísticas derivadas de *auctores* clássicos. É nesse sentido que Zanin distingue modificações importantes na natureza da recepção da *Poética* de Aristóteles entre 1500 e 1640. Para a autora, os primeiros comentadores italianos buscaram preservar a particularidade dos textos clássicos, lançando mão de um olhar caracterizado por uma ênfase na dimensão filológica das regras:

> A preocupação filológica dos primeiros comentaristas revela sua alta concepção do trabalho hermenêutico. Pela atenção extrema aos *verba* particulares do texto grego, eles procuram acessar o *res* que eles significam. Sua atenção ao caráter histórico e particular da concepção aristotélica da poesia revela a vontade de apreender seu verdadeiro significado. Mas a análise particular do texto não busca apenas revelar um conhecimento particular e fragmentário. Ao buscar o significado específico dos termos, os

> comentaristas pretendem chegar a uma definição que possa ter um valor geral.[7] (ZANIN, 2012, p. 61)

A "preocupação filológica", ligada à "atenção extrema aos *verba* particulares do texto grego", correspondem à continuidade da prática medieval das glosas, particularmente importantes na determinação do significado de passagens bíblicas e, posteriormente, dos textos clássicos. No entanto, a partir do século XV e sobretudo XVI, os comentários tornam-se progressivamente mais independentes das próprias fontes, passando a expressar uma verdade antes trazida à luz por um autor antigo. Alguns pensadores renascentistas, por exemplo, passam a rejeitar o título de *comentarii* dado às glosas, preferindo, por outro lado, *explicationes*, como no caso de Robortello e Maggi, ou, ainda, *sposiziones*, como em Castelvetro (ZANIN, 2012, p. 61). Tal gesto não é fortuito: atualiza-se a preceptística de maneira a generalizar seus postulados, tornando-a, em suma, intransitiva em relação à autoridade que lhe deu origem, ainda que estas mesmas autoridades cumpram um papel importante na legitimação dos mesmos comentários.

Castelvetro seria uma figura incontornável nesse processo, pois ele "não apenas expõe o que observou em 'algumas folhas' deixadas pelo grande filósofo", mas "também relata o que deveríamos e o que poderíamos escrever sobre poética", além de "atribuir às palavras um valor geral, de uma maneira que ultrapassa os limites da hermenêutica". Ademais, Castelvetro não se apega exclusivamente aos "*verba* particulares de Aristóteles", mas "[...] à *res* poética pelo raciocínio teórico, e procura dar a ela uma definição geral", tornando possível, inclusive, "criticar o texto de Aristóteles e opor a teoria do filósofo a outras concepções de poesia"[8] (ZANIN, 2012, p. 63). A consequência desse processo é a transformação gradual das glosas e comentários em tratados sobre poesia. Prefere-se, por exemplo, a exposição sistemática de regras gerais da *Poética* com o objetivo de extrair definições literárias e regras gerais de composição, em contraposição à explicitação de um sentido filológico particular do texto grego (ZANIN, 2012, p. 63.), próprio do estabelecimento desses textos no século XVI. O sucesso dos tratados de Minturno – *De poeta* (1559) e

---

[7] No original: "Le souci philologique des premiers commentateurs révèle la haute conception qu'ils ont du travail herméneutique. Par une attention extrême aux verba particuliers du texte grec, ils cherchent à accéder à la res qu'ils signifient. Leur attention au caractère historique et particulier de la conception aristotélicienne de la poésie révèle la volonté d'en saisir la signification véritable. Mais l'analyse particulière du texte ne cherche pas seulement à révéler un savoir particulier et fragmentaire. En recherchant le sens spécifique des termes, les commentateurs entendent atteindre une définition qui puisse avoir une valeur générale".

[8] No original: "Castelvetro n'expose pas seulement ce qu'il a relevé dans les « quelques feuilles » laissées par le grand philosophe, mais il relate aussi ce que l'on devrait et que l'on pourrait écrire au sujet de la poétique. Castelvetro cherche ainsi à donner à son propos une valeur générale, par une voie qui dépasse les bornes de l'herméneutique. Il ne recherche pas seulement la vérité de la poésie par la compréhension du sens des verba particuliers d'Aristote, mais il s'attache à la res poétique par le raisonnement théorique et cherche à en donner une définition générale. Les sections du texte de la Poétique sont dès lors le point de départ d'une réflexion plus vaste."

L'arte Poetica (1564) – ilustra bem, segundo a autora (2012, p. 63), esse movimento na Itália renascentista.

Portanto, através de um deslocamento de ênfase do exercício hermenêutico em direção ao estabelecimento geral das regras – estabelecimento este que remete às autoridades clássicas apenas enquanto portadoras das ideias que transmitem –, o século XVII testemunha uma enxurrada de compilados, tratados e artes poéticas que dão a conhecer os critérios a partir dos quais se deve produzir e compreender a poesia. Esse fenômeno pode ser observado ainda nos discursos prefaciais, que passam a permitir "que os comentaristas generalizem suas observações para conduzir uma reflexão mais ampla sobre a origem da poesia e da arte poética". A partir de então, Aristóteles, por exemplo, "não é mais a autoridade insuperável que sozinho nos permitia entender a poética, mas um sábio entre outros, que, iluminado pela razão, conseguia incorporar em sua obra alguns dos princípios fundamentais da poesia", tornando mais eficaz "recorrer à razão do que comentar sobre o texto da *Poética*"[9] (2012, p. 69).

A edição da *Poética* de 1692, traduzida para o francês e comentada por André Dacier, ilustra com clareza a nova relação entre as regras e as *auctoritates*. Na introdução ao texto, Dacier atribui a universalidade dos postulados da *Poética*, em primeiro lugar, ao seu autor: "Quem elaborou essas regras é um dos maiores filósofos que já existiu. Ele possui uma escrita muito vasta e extensa, e as coisas belas que ele descobriu em todas as ciências e sobretudo no conhecimento do coração do homem" são garantias de que "ele tinha todas as luzes necessárias para descobrir as regras da arte da poesia, que se baseia apenas em nossas paixões"[10] (DACIER, 1692, p. 4-5). Alicerçada em "nossas paixões", a validade das regras descritas na *Poética* deriva do seu caráter de "descoberta" por Aristóteles, na terminologia utilizada por André Dacier, do que antes está presente em todos. Portanto, ele prossegue, "quando chego a examinar o modo como Aristóteles expõe [as regras], acho-as tão óbvias e tão conformes com a natureza que não posso deixar de sentir a verdade delas". Aristóteles, na verdade "não estabelece suas regras como os legisladores dão suas leis, sem apresentar outra razão além da vontade; ele não propõe nada que não seja acompanhado pela razão que ele retira do sentimento comum de todos os homens, de modo que todos os homens se tornam a regra e a medida do que ele

[9] No original: "La disparition progressive de l'auteur, dans les discours préfaciels, permet aux commentateurs de généraliser leur propos pour mener une réflexion plus vaste sur l'origine de la poésie et sur l'art poétique. Dès lors, Aristote n'est plus l'autorité indépassable qui permet seule de comprendre la poétique, mais un savant parmi d'autres qui, éclairé par la raison, a su incarner dans son œuvre quelques-uns des principes fondamentaux de la poésie. Pour comprendre la poétique, il est plus efficace de recourir à la raison que de commenter le texte de la Poétique."

[10] No original: "celui qui donne ces règles est un des plus grands Philosophes qui aient jamais été. Il avoit un écrit très vaste et très étendu et les belles choses qu'il a découvertes dans toutes les sciences et surfout dans la connoissance du coeur de l'homme sont des gages certains qu'il a eu toutes les lumières nécessaires pour découvrir les règles de l'art de la Poésie, qui n'est fondée que sur nos passions."

prescreve". E conclui: "não é o nome que deve fazer a obra, mas a obra que deve fazer o nome" e, por isso, "sou forçado a me submeter a todas as suas decisões, cuja verdade eu encontro em mim mesmo e nas quais eu descubro a certeza pela experiência e pela razão, que jamais enganaram a ninguém"[11]. (DACIER, 1692, p. 6).

Encontrando em "si mesmo" o "sentimento comum de todos os homens", André Dacier expressa de maneira exemplar a relação entre as regras e a *auctoritas* no período clássico, sobretudo a partir do século XVII: a obra faz o homem, e não o contrário. É evidente que figuras como Aristóteles e Horácio manterão seu prestígio e seguirão sendo figuras incontornáveis a que qualquer letrado do período, "discreto" ou não, faz referência para legitimar suas posições. No entanto, o fenômeno apresenta implicações importantes para compreendermos o enfraquecimento da particularidade das fontes clássicas em benefício de uma sistematização da matéria poética a partir da qual os lugares-comuns serão codificados – o que abre espaço para a emergência de variações das doutrinas.

Retomando esse fenômeno à luz de Viehweg, para quem as transformações no repertório dos lugares-comuns ocorrem no âmbito da dialética aristotélica; isto é, operando por meio de premissas derivadas da opinião comum, *endoxa*, os sábios, os "melhores e mais famosos" –, podemos extrair algumas conclusões importantes para a compreensão do período clássico na história da crítica. Como vimos, a elaboração de artes poéticas e tratados que caracterizam esse período, sobretudo a partir do final do século XVI e início do XVII, transforma a dinâmica de validação dos critérios (antes descobertos pelas *auctoritates* que os veiculam do que delas dependente) para a produção e avaliação da poesia, gerando não raramente apreciações conflitantes a respeito dos mesmos assuntos. Os exemplos para tais divergências são vários e as inúmeras polêmicas literárias que animaram a República das Letras entre os séculos XVI e XVIII são testemunhas da coexistência de posições muitas vezes radicalmente distintas. Ora, assegurando a instituição da retórica uma herança comum, um corpo de textos conhecido e aceito por todos, pode-se afirmar que a atribuição de algum juízo aos postulados das *auctoritates* não era suficiente para sanar as polêmicas do período. Isso porque muitas vezes tais postulados careciam de maior clareza, especificação ou aprofundamento; e determinar de maneira

[11] No original: "quand je viens d' examiner la manière dont Aristote les donne, je les trouve si évidentes et si conformes à la Nature que je ne puis m'empêcher d'en sentir la vérité. Car que fait Aristote? Il ne donne pas ses règles comme les Législateurs donnent leurs Loi, sans en rendre d'autre raison que leur volonté seule; il n'avance rien qui ne soit accompagné de sa raison, qu'il puise dans le sentiment commun de tous les hommes, de manière que tous les hommes deviennent eux-mêmes la règle et la mesure de ce qu'il prescrit. Ainsi sans me souvenir que ces règles sont nées presque en même temps que l'art qu'elles enseignent et sans aucune prévention pour le nom d'Aristote, car ce n'est pas le nom qui doit faire valoir l'ouvrage, mais l'ouvrage qui doit faire valoir le nom, je suis forcé de me soumettre à toutes ses décisions, dont je trouve la vérité en moi-même et dont je découvre la certitude par l'expérience et par la raison, qui n'on jamais trompé personne."

definitiva seu sentido foi tarefa empreendida por glosadores e, posteriormente, por tratadistas, na maioria das vezes em extensos comentários e artes poéticas.[12]

Mais importantemente, a coexistência das diferentes compreensões dos mesmos critérios foi possível – mesmo que não pacificamente – uma vez que constituíam proposições provenientes da opinião comum, dos "melhores e mais famosos" eruditos, pertencentes à mesma República das Letras, cuja coesão era garantida pelo patrimônio partilhado através das referências clássicas. A partir da reinserção da tópica ao seu domínio original, a dialética, pode-se afirmar que a coexistência das diferentes perspectivas da doutrina se deu em razão da natureza endoxal das premissas no universo da cultura letrada daquele período, constituindo antes uma lógica do provável associada às fontes do paradigma clássico que uma certeza filosófica. Desta maneira, é possível compreender no coração do período clássico a abertura para uma plasticidade em oposição a uma inflexibilidade própria da *apodeixis*.

No entanto, é claro, isso não exclui as constantes acusações de vulgaridade, por exemplo, no contexto dos debates literários, uma vez que os diferentes posicionamentos assumidos se projetam como interpretações privilegiadas da doutrina, de modo que seus defensores não podem compreender nos sistemas de regras concorrentes a validade geral esperada de um sistema de regras. Isto é, sistemas concorrentes são considerados incapazes de interpretar as regras ou de atribuí-las à autoridade que na tradição clássica as veicula e legitima – as autoridades, estas sim, irredutíveis, como os originais que os tratadistas e intérpretes deveriam traduzir. E é exatamente aqui que reside a especificidade da crítica durante o período clássico: a diversidade dos pontos de vista pode sempre ser reagrupada (ou, quiçá, acomodada) em princípios mais abrangentes que antes de tudo se impõem como convencionais.

A que *auctoritates* o sistema de regras deve se referir? O processo descrito por Zanin, ao reduzir a importância dos "*verba* particulares" dos textos clássicos em benefício da "*res* poética" descoberta pelo raciocínio teórico, expande a noção de autoridade em muitas direções diferentes e compossíveis, uma vez que a origem textual das ideias tende à dissolução no processo de elaboração dos tratados. Assim, muitas interpretações assumidas no período clássico vinculam-se a autoridades secundárias, isto é, precisamente aos comentadores e tratadistas, cujas opiniões muitas vezes se chocam frontalmente – mas que são, a princípio, válidas, porquanto circunscritas ao corpo de textos aceitos pela opinião

[12] Como afirma Zanin (2012, p. 62): "Além disso, os comentaristas tendem a querer 'completar' o texto de Aristóteles, não apenas preenchendo as lacunas do texto grego, mas também compondo um segundo tratado poético que substituiria o chamado segundo livro perdido da Poética."

comum. O exemplo de uma polêmica ocorrida nas primeiras décadas do século XVIII é capaz de ilustrar esse fenômeno.

5- Homero na corte de Luís XIV: um estudo de caso

As *Réflexions sur la critique* [Reflexões sobre a crítica], de Houdar de La Motte, foram publicadas em 1716. A finalidade do autor era se defender dos ataques direcionados a ele por Mme. Dacier em suas *Causes de la corruption du goût* [As causas da corrupção do gosto], de 1714, escrito em resposta, por sua vez, ao *Discours sur Homère* [Discurso sobre Homero] que introduz a tradução da *Ilíada* feita por La Motte também de 1714. A controvérsia foi motivada pela tradução por Mme. Dacier da mesma *Ilíada* em 1711. Era preciso, segundo ele, corrigir os defeitos da poesia homérica – elencados e exaustivamente comentados no *Discours sur Homère* – ao traduzi-lo para o francês. A versão de La Motte descartou 12 dos 24 cantos da *Ilíada* com a justificativa de "civilizar" o poeta grego e representa na historiografia da tradução uma adaptação exótica do poema. Teve início, a partir disso, uma polêmica conhecida como Querela sobre Homero, e seus protagonistas – La Motte como detrator e Mme. Dacier como defensora do poeta – se engajaram, entre 1714 e 1716, numa disputa a respeito da exemplaridade da *Ilíada* no século XVIII.

Um ponto insistentemente reiterado por La Motte (1714, p. 90) no *Discours sur Homère* diz respeito ao comportamento de Aquiles na *Ilíada*, pouco condizente com as prescrições para um herói épico em particular. La Motte argumenta que "a boa moral é necessária em um poema [...], e como sempre achamos a virtude bela e o vício odioso [...] não gostaríamos de uma obra se não estivesse em conformidade com esse julgamento natural do coração humano". O poeta deve, portanto, representar "a virtude e o vício sob características que justificam nosso gosto e nossa aversão; e [...] ele deve ser quase tão fiel aos bons costumes como se pretendesse apenas instruir"[13]. Os vícios de um herói épico, nesse sentido, devem ser representados enquanto tais – o que, segundo La Motte, não é observado em Homero, a quem o crítico atribui uma admiração por Aquiles.

A este argumento Mme. Dacier responde afirmando que Homero "jamais louva Aquiles, nem sua valentia, nem a morte de Heitor, nem qualquer outra coisa que ele tenha feito contra os troianos, nem reconhece nele qualquer virtude". Ao contrário, segundo ela, o poeta grego pinta o herói como um homem "explosivo, inexorável, injusto, que apenas

[13] No original: "La bonne morale est nécessaire dans un poème [...] et comme nous trouvons toujours la vertu belle et le vice odieux, [...] nous ne goûterons pas un ouvrage, s' il n' est conforme à ce jugement naturel du cœur humain. Il faut donc que le poète représente la vertu et le vice sous des traits qui justifient notre goût et notre aversion; et […] il doit être presque aussi fidèle à la bonne morale, que s' il n' avoit dessein que d'instruire."

reconhece os direitos de sua lança"[14] (DACIER, 1715, p. 61). Para Mme. Dacier, a caracterização de Aquiles funciona antes como motivo alegórico, a partir do qual o poeta lança luz sobre como a cólera do herói sem virtude foi perniciosa para os gregos, uma vez que em razão dela muitas derrotas foram sofridas antes da reconciliação com Agamenon.

Ao contrário, La Motte não parece transigir com a representação de maus costumes especificamente na figura do herói, personagem central do gênero. Para o autor, qualquer personagem deve, no desfecho do poema, acertar as contas com o destino segundo sua conduta. Particularmente o herói de um poema épico deve ser representado imperativamente de maneira nobre – sob a pena de, por exemplo, influenciar os leitores também nobres (generais, príncipes, reis) de maneira perniciosa. Para La Motte, este foi o caso, por exemplo, de Alexandre, que

> "foi de tal maneira arrebatado pelo brilho do caráter de Aquiles que ele o tomou inteiramente como modelo; e porque esse herói, após ter matado Heitor, o arrastou indignamente sobre o pó, Alexandre acreditou aumentar sua glória arrastando ainda vivo o governador de um lugar que ele acabara de tomar".[15] (1714, p. 93)

Pode-se dizer que as duas posições, ainda que segundo perspectivas diferentes, reproduzem em comum a dimensão pedagógica da poesia e a imperatividade de representações de personagens adequadas ao gênero proposto, isto é, o épico. Se La Motte enfatiza a imperatividade da encenação de um líder militar essencialmente virtuoso, Mme. Dacier defende que a épica pode ser encarada como uma fábula, cujo ensinamento moral se apreende num nível mais profundo de significado, ou seja, que os vícios de Aquiles devem ser considerados alegoricamente como a causa das sucessivas derrotas dos gregos na guerra. Em questão, portanto, está a necessidade ou não de uma representação essencialmente virtuosa de um herói épico, por um lado, ou a flexibilização deste preceito, desde que um ensinamento moral seja contemplado a partir dos vícios do mesmo herói. Um olhar sobre o panorama das letras francesas da época revela que a origem dessas opiniões pode ser encontrada em outros textos do período.

Jean Terrasson, membro da Academia de Ciências da França, publica a *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homere* [Dissertação crítica sobre a Ilíada de Homero] em 1715, aderindo ao partido de La Motte e alicerçando algumas de suas ideias em autoridades

---

[14] No original: "Il ne loue Achille ni de sa vaillance, ni de la mort d' Hector, ni d'aucune autre chose qu' il ait faite contre les troyens, il ne reconnaît en lui aucune vertu. Il nous dit que c' est le caractère d' un homme en colère, bouillant, inexorable, injuste, qui ne reconnaît d'autres droits que son épée."

[15] No original: "Alexandre fut tellement frappé de l' éclat du caractère d' Achille, qu'il se le proposa tout entier pour modèle; et parce que ce héros après avoir tué Hector, le traîna indignement sur la poussière: Alexandre crut enchérir sur sa gloire, en traînant de même encore tout vivant, le gouverneur d' une place qu'il venait de prendre."

correspondentes. Ao dar-lhe razão em sua crítica a Aquiles, Terrasson (1715, p. 268) baseia seu argumento no fato de que, segundo ele, Aristóteles não fornece uma descrição tão detalhada do herói épico quanto do trágico. Em razão desta lacuna, Terrasson deduz, a partir da caracterização geral da epopeia e de sua comparação com a tragédia, que La Motte tem, de fato, razão ao defender a encenação de um "herói épico essencialmente virtuoso". Isso porque, segundo ele, há entre a poesia trágica e a épica uma diferença de finalidade, pois enquanto a primeira se define através do ensinamento por meio da "compaixão e do terror", a última o faz por meio da "admiração", uma vez que "[a] tragédia propõe naturalmente os vícios dos quais fugir", enquanto "o poema épico as virtudes a imitar". "Basta para comprovar", Terrasson prossegue, "recordar que a tragédia excita particularmente a compaixão e o terror, que têm por objeto ordinário a punição de alguns culpados distintos"; ao passo que "o poema épico excita particularmente a admiração, que tem por objeto ordinário uma virtude eminente, que inspira ao menos o amor e a estima por ela. Se, portanto, a *Ilíada* propõe particularmente os vícios dos quais fugir, ela está longe do verdadeiro espírito do poema épico"[16] (1715, p. 273-274). Tivesse Aristóteles se debruçado sobre o assunto, conclui Terrasson, é certo que condenaria a representação do comportamento de Aquiles[17]. Isto é, ainda que o filósofo não o tenha postulado, "a razão é [apenas] uma", e a insuficiência de seu texto não implica a inexistência da regra.

Por outro lado, ao se contrapor à posição de La Motte, Mme. Dacier afirma que "a *Ilíada* é verdadeiramente uma fábula"[18] (DACIER, 1714, p. 61) e justifica sua posição a partir da *Poética*: "Aristóteles o demonstrou fazendo ver que o fundamento e a alma do poema épico, como a do poema dramático, é a fábula"[19] (1714, p. 61). Dacier se refere à caracterização do enredo trágico exposta no capítulo 6 da *Poética*,[20] posteriormente expandido para a análise da épica.[21] Segundo ela, portanto, o deslocamento do princípio

---

[16] No original: "[La] Tragédie propose naturellement les vices à fuir, et le poème épique les vertus à imiter. Il suffit pour en convenir d'avoir accordé que la tragédie excite particulièrement la compassion et la terreur, qui ont pour objet ordinaire la punition de quelque coupable distingué; et que le poème épique excite particulièrement l'admiration, qui a pour objet ordinaire une vertu éminente, qui inspire du moins de l'amour et de l'estime pour elle. Si donc l'Iliade propose particulièrement les vices à fuir, elle est par là hors du véritable esprit du poème épique."

[17] No original: "[...] Aristote n'a rien dit du héros épique en particulier. Je suis très-convaincu que s'il en avoit parlé, il n'aurait jamais manqué d'approuver Homère, la prévention exigeait cela de lui: mais qu'il eût approuvé Homère, en disant que le Héros du poème épique peut être vicieux; ou en soutenant qu'Achille n'est point vicieux, ou en imaginant quelque autre défaite; c'est ce que je ne sais pas: car je croi connoître la raison qui est une, mais je ne saurais deviner les égarements de la prévention."

[18] No original: "L'Iliade est véritablement une fable"

[19] No original: "Aristote l'a démontré en faisant voir qué le fondement et l'âme du poème épique, comme du poème dramatique, c'est la fable".

[20] Onde Aristóteles afirma (1450b): "O enredo [μύθος] é, pois, o princípio e como que a alma da tragédia e em segundo lugar vêm, então, os caracteres [ἤθη]".

[21] "No que respeita a imitação através da narração em verso, é necessário, como nas tragédias construir enredos dramáticos e em volta de uma ação única e completa que tenha princípio, meio e fim, para que, tal como um ser vivo único e inteiro, produza um prazer próprio" (1459a)

pedagógico da admiração dos personagens (como em Terrasson e La Motte) para o desenvolvimento do enredo, extraindo-se daí um ensinamento moral independentemente da natureza do comportamento dos personagens, possui fundamentação aristotélica. Esta concepção é atribuída por ela ao influente *Traité du poème épique*, de René Le Bossu, publicado pela primeira vez em 1675:

> Essa doutrina foi perfeitamente [...] trazida à luz por R. P. Le Bossu em seu *Tratado sobre o Poema Épico* e por M. Dacier em seus Comentários sobre a Poética de Aristóteles e a de Horácio. De modo que é claro como a luz do dia que essa é realmente a arte do poema. No entanto, M. de la M. resiste a essa evidência e se declara pela segunda opinião, de que a Ilíada é apenas o elogio de Aquiles.[22] (1714, p. 63)

Com efeito, a leitura do *Traité du poème épique* revela a origem de boa parte dos fundamentos da posição de Mme. Dacier. Lê-se, por exemplo, em Le Bossu (1708, p. 31):

> Aristóteles diz que a fábula é o que há de principal no poema e que ela é como sua alma. Devemos, portanto, buscar a natureza da epopeia na natureza da fábula, e considerá-la como o primeiro fundamento do poema e o movimento para todos os seus membros [...]. De fato, começamos a definição da epopeia com a definição da fábula; porque a fábula é um discurso inventado para formar os costumes por instruções disfarçadas sob as alegorias de uma ação.[23]

Ao contrário de La Motte, o tratado de Le Bossu, reproduzido por Mme. Dacier, atribui à caracterização do enredo ou argumento [*mythos*, μῦθος] uma dimensão pedagógica apreensível alegoricamente, no mesmo sentido que as fábulas esópicas ensinam através das narrativas. Não se trata, portanto, de um enaltecimento de personagens sem virtudes sob o risco de que, como Alexandre diante de Aquiles, seus vícios de caráter sejam reproduzidos, mas de encenar a fortuna ou desgraça associada a determinados tipos de comportamento. Nesse sentido, a ênfase da caracterização da épica em Le Bossu recai sobre uma concepção de *mythos* que não apenas expressa uma das partes da composição de poemas elencadas por Aristóteles, mas que antes deve ser lido como "alegorias de uma ação" inventada para "formar os costumes por instruções disfarçadas".

---

[22] No original: "Cette doctrine a été [...] parfaitement mise dans jour par le R. P. Le Bossu dans son Traité du Poème Épique et par M. Dacier dans ses Commentaires sur la Poétique d'Aristote et sur celle d'Horace. De sorte qu'il n'est pas plus clair qu'il est jour à midi, qu'il est évident que c'est-là véritablement l'art du poème. Cependant M. de la M. résiste à cette évidence, se déclare pour la seconde opinion que l'Iliade n'est que l'Éloge d'Achille [...]"

[23] No original: "Aristote dit que la fable est ce qu'il y a de principal dans le poème et qu'elle en est comme l'âme. Nous devons donc chercher la nature de l'Épopée dans la nature de la fable, et la considérer comme le premier fondement du poème et le mouvement à tous ses membres [...]. Nous avons en effet commencé la définition de l'Épopée par la définition de la fable; car la fable est un discours inventé pour former les mœurs par des instructions déguisées sous les allégories d'une action."

Adiante em seu tratado, Le Bossu associa diretamente Homero a Esopo a partir da ideia da *fable*:

> [A] fábula, que é a alma do poema e que não é de nenhuma outra natureza em Homero que em Esopo, não recebe menos regularmente como primeiros e únicos personagens homens e animais mais covardes e mais criminosos, do que os mais generosos e os mais dignos de louvor.[24] (LE BOSSU, 1708, p. 435)

Desta maneira, a natureza alegórica do enredo aproximaria o poeta épico e o fabulista. De fato, parece subjazer ao argumento de Le Bossu a ideia de que ensinamento moral em toda arte provida de *mythos* opera da mesma maneira: prescinde-se da avaliação dos caracteres em benefício da interpretação alegórica da trama.

Assim, a partir de Le Bossu, a defesa de Mme. Dacier da dimensão pedagógica da epopeia deriva de certa leitura da *Poética* de Aristóteles – particularmente da caracterização dos gêneros trágico e épico a partir do enredo considerado alegoricamente. Nesse sentido, quando a autora afirma (com Aristóteles, reproduzindo o proêmio do poema) que a ação descrita na *Ilíada* é a cólera de Aquiles e o mal que ela causa aos gregos, o que ela compreende como ensinamento moral não se circunscreve à cólera de Aquiles, mas abrange uma relação de causalidade que a cólera estabelece com a desgraça grega – o que, em seu conjunto, caracterizaria a *fable*.

A posição de Mme Dacier, portanto, recorrendo a Le Bossu, parece exigir um gesto interpretativo que supre através do tratado um critério que na tradição clássica não é concebido de maneira clara no âmbito da poesia épica. No entanto, e de maneira muito significativa, a transigência para com os vícios do herói épico em favor de um ensinamento moral alegórico não é exótica: Vauquelin e M. de La Montaigne defendem ideias semelhantes no decorrer do século XVII (BRAY, 1945, p. 340). Por outro lado, a ênfase de La Motte num herói épico essencialmente virtuoso pode ser encontrada, por exemplo, no *Discorsi dell'arte poetica* (1587) de Torquato Tasso[25]. Nos dois casos, trata-se de uma projeção visando ao estabelecimento de critérios claros para a solução de problemas que as autoridades clássicas não necessariamente elucidaram nos mesmos termos que as questões do período exigiam.

---

[24] No original: "La morale enseigne également les vices à fuir, comme nous venons de le dire de l'Iliade et d'Achilles après Horace; et les vertus à imiter [...]. Et enfin la fable, qui est l'âme du poème, et qui n'est point d'une autre nature dans Homère que dans Esope, ne reçoit pas moins régulièrement pour ses premiers, et pour ses seuls personnages, les hommes et les animaux les plus lâches et le plus criminels, que les plus généreux et les plus dignes de louanges."

[25] "[O] ilustre do heroico é fundado sobre as empresas de uma excelsa virtude bélica, sobre os fatos de cortesia, de generosidade, de piedade, de religião: as quais ações, próprias da epopeia, de maneira nenhuma convêm à tragédia" (TASSO, 2015, p. 66)

6- Considerações finais

Tanto La Motte quanto Mme. Dacier alicerçam seus argumentos em regras cuja origem nas fontes clássicas é, no mínimo, ambígua. Suas ideias reproduzem doutrinas encontradas no panorama das letras europeias no início do século XVIII que se propõem a interpretar as autoridades mais do que simplesmente reproduzir seus princípios, dada sua natureza muitas vezes insuficiente.

A disseminação de critérios tão diversos e a adesão de tantas figuras, algumas delas de grande vulto, sugere que a avaliação a respeito da representação de Aquiles na *Ilíada* não constituía um ponto pacífico. Mais que isso, pode-se dizer que o confronto entre as diversas posições representava um momento de inflexão na história da República das Letras, uma vez que estava em debate o abandono ou a consagração de elementos fundamentais para a apreciação da poesia clássica. Nesse contexto, a origem de cada uma das posições assumidas pelos participantes ou dos métodos de que lançavam mão era enfatizada reiteradamente. Terrasson, por exemplo, grande admirador do "método geométrico", dizia aplicar as descobertas de Descartes à poesia (1715, p. lxx-lxxi); e Mme. Dacier, por outro lado, sublinhava a imensa popularidade do tratado de Le Bossu, responsável pela sustentação de boa parte de sua análise.

Assim, a aceitação de ambas as proposições implicava também a aceitação dos textos que veiculavam em primeiro lugar os princípios de que esses autores se valiam. A ideia de autoridade moderna, distante temporalmente dos autores que elas têm por objeto, parece em muitos momentos tomar o primeiro plano e suplantar os próprios textos da tradição comentados – criando, como uma consequência dessa opacidade da origem comum, uma divergência entre os pontos de vista inseridos num mesmo paradigma: o classicismo. As mesmas autoridades modernas – digamos, os cartesianos e Le Bossu – colocam em jogo a possibilidade de se repensar a doutrina sem que se abandone com isso seus pressupostos mais elementares, através de propostas que reivindicam para si a correta apropriação das ideias de autoridades clássicas. Desta maneira, a coexistência entre diferentes premissas revela-se possível, uma vez que nenhuma delas se pretende irredutível, devendo antes cumprir um critério de admissibilidade (aristotelicamente) dialético na forma da circunscrição dos princípios à opinião comum – *o que, nesse período, corresponde ao vínculo das proposições às fontes clássicas, alicerce original e universalmente reconhecido nesse paradigma*. Assim, em contraposição a uma pretensão de irredutibilidade, a crítica no período clássico pressupõe a correspondência de qualquer premissa a uma instância exterior a ela própria, a partir da qual os critérios por ela operados

ganham existência e são capazes de se legitimar enquanto tais. Fundamentalmente, é neste aspecto que ela difere da crítica pós-kantiana[26].

Retornamos, assim, à citação de René Wellek reproduzida no início deste artigo: descrever as mudanças ocorridas na história da crítica entre 1500 e 1750 seria uma tarefa antiquária uma vez que os "princípios" e as "fontes" do classicismo são os mesmos. Assumindo que sejam de fato os mesmos – Aristóteles, Horácio e Longino, na sua avaliação –, ainda é tarefa da história da crítica descrever as transformações e desvios a que esse corpo de textos esteve sujeito no período clássico.

Referências

ARAÚJO, Nabil. *Teoria da Literatura e História da Crítica*: momentos decisivos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

ARISTÓTELES. *La Poétique d'Aristote traduite en français avec des remarques*. Trad. André Dacier. Paris: Barbin, 1692.

_____. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

_____. *Retórica*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EdiPRO, 2019.

_____. *Tópicos*. Tradução de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

BRAY, René. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris: Nizet, 1945.

CHARTIER, Roger. Lectures et lecteurs "populaires" de la Renaissance à l'âge classique. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. 2e ed. Paris: Seuil, 2001.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DACIER, André. "Préface". In: ARISTÓTELES. *La Poétique d'Aristote traduite en français avec des remarques*. Paris: Barbin, 1692.

DACIER (Mme.), Anne Lefebvre. *Des Causes de la corruption du goût*. Paris: Rigaud, 1714.

LE BOSSU, René. *Traité du poème épique*. Paris: Jean Musier, 1708.

FUMAROLI, Marc. *La République des Lettres*. Paris: Gallimard, 2015.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: José Luis Jobim (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

TASSO, Torquato. "Discursos sobre a arte poética e em particular sobre o poema heroico". In: SILVA Denis Cesar da. *Os Discorsi dell'arte poética*: tradução e leituras portuguesas. 177 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2015.

[26] Cf. ARAÚJO, Nabil. Teoria da Literatura e História da Crítica: momentos decisivos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2020.

TERRASSON, Jean. *Dissertation critique sur l'Iliade d'Homère*. Paris: François Fournier, 1715. 2 v

WELLEK. René. *A History of Modern Criticism*: 1750-1950. New Haven: Yale University Press, 1955. 4 v.

VIEHWEG, Theodor. *Tópica e Jurisprudência*. Brasília: Universidade de Brasília, 1979.

ZANIN, Enrica. "Les commentaires modernes de la Poétique d'Aristote". Études littéraires, v. 43, n. 2, été/2012, p. 55-83.

Recebido em: 30/05/2022 **Aceito em:** 18/08/2022