

Letras e literatura: continuidades e descontinuidades

Marcelo Lachat



resumo

Este trabalho consiste em uma discussão acerca das noções de “letras” e de “literatura”, construídas historicamente sobre continuidades letradas e descontinuidades literárias. Pretende-se, assim, compreender melhor as especificidades das práticas letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII em Portugal e na América portuguesa, a fim de que esses textos não sejam lidos fora do tempo ou apenas a partir de uma única concepção temporal: a da modernidade literária com seus anseios de ruptura.

Palavras-chave: letras; literatura; continuidades; descontinuidades.

abstract

This paper consists of a discussion about the notions of “letters” and “literature”, built historically on literate continuities and literary discontinuities. It is therefore intended to better understand the specificities of literate practices of the 16th, 17th and 18th centuries in Portugal and Portuguese America, so that these texts are not read out of time or only from a single temporal conception: that of literary modernity with its longings for rupture.

Keywords: letters; literature; continuities; discontinuities.

“[...] podemos supor que
toda história contenha em si
sua própria medida de tempo.
Os julgamentos morais são necessários,
mas não são constitutivos
daquilo que já aconteceu”
(Reinhart Koselleck, *Estratos do tempo*).

Desde fins da década de 1980, pesquisadores brasileiros¹ têm publicado diversos estudos sobre as letras portuguesas e luso-brasileiras dos séculos XVI a XVIII, com o propósito de repensar categorias críticas e historiográficas tradicionais que se consolidaram a partir da segunda metade do século XIX e que ainda hoje são predominantes, a começar pela própria noção de “literatura”. Assim, tradicional e anacronicamente, a maior parte das histórias literárias portuguesas e brasileiras costuma designar essas letras quinhentistas, seiscentistas e setecentistas como “literatura” que se divide, por supostas rupturas temporais e marcas estilísticas, em três épocas (ainda que sejam utilizados outros termos):

1 Sem exclusão de outros, podem ser mencionados João Adolfo Hansen, Alcir Pécora, Adma Muhana, Ivan Teixeira, Roberto Acízelo de Souza, Marcello Moreira, Sheila Moura Hue, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Eduardo Sinkevique, Emerson Tin, Jean Pierre Chauvin e Marcus De Martini.

“classicismo”, “barroco” e “neoclassicismo/arcadismo”. E no caso específico da América Portuguesa, suas letras são reduzidas à categoria dedutiva “literatura brasileira colonial”.

Com base nos estudos daqueles pesquisadores, deve-se ressaltar, no entanto, que as concepções de época e de estilo literário são historicamente determinadas e seu emprego, tendo em vista as práticas letradas dos anos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos, mostra-se frequentemente anacrônico, classificando-se autores e obras segundo critérios epocais e estilísticos que se almejam atemporais. O descompasso entre os estilos literários e as variadas contexturas por eles classificadas gera períodos literários estilizados, que desistoricizam as especificidades históricas dos textos, lidos fora do tempo porque apreendidos de acordo com características supostamente universais. Desse modo anacrônico é que se apreendem, por exemplo, aqueles

MARCELO LACHAT é professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) e autor de, entre outros, *Saudades de Lídia e Armido, poema atribuído a Bernardo Vieira Ravasco: estudo e edição* (Alameda).

poemas líricos ditos de Camões ao inseri-los, antes mesmo de serem propriamente lidos ou depois de lidos impropriamente, no “classicismo” da “literatura portuguesa”; ou, ainda, ao denominar “barrocos” aqueles textos luso-brasileiros produzidos em conformidade com preceptivas retóricas e poéticas entre o século XVII e meados do XVIII.

Essas e outras categorias literárias dedutivas, arrogando-se universais, apagam as peculiaridades das letras quinhentistas, seiscentistas e setecentistas, pois esses escritos são de outros tempos, que, passados, não são os mesmos da literatura moderna, pós-moderna ou contemporânea; tais escritos são antes ruínas letradas do que construções atemporais anacronicamente idealizadas. Por conseguinte, em vez de qualificar as obras, dedutivamente, como “clássicas”, “maneiristas”, “barrocas”, “neoclássicas”, “arcades”, etc., parece mais adequado buscar aquilo que instituiu e que ainda constitui esses textos, revolvendo os vestígios de seus tempos em ruínas à procura de resquícios das *technai* retóricas e poéticas e das matérias elaboradas tecnicamente. Talvez assim se compreendam melhor as especificidades das práticas letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII em Portugal e na América Portuguesa, mesmo que, para escavar esses tempos diversos, sejam ruídos edifícios literários pretensamente atemporais.

Posto isso, é preciso lembrar que o termo “letras” deriva etimologicamente da palavra latina *littera*, a qual traduz a grega *gramma*, significando ambas uma letra qualquer do alfabeto. Já o plural latino *litterae*, equivalente ao grego *grammata*, pode ter três sentidos principais: o de carta, sendo sinônimo de *epistula*; o de escritos em geral; e o de instrução ou cultura. Desenvolvendo essa discussão

etimológica, Roberto Acízelo de Souza faz uma síntese exemplar daquilo que os autores antigos entendiam por “letras” e “literatura”:

“Varrão (século II a. C.) assinala que *litteratura*, [...] que no latim de então significa a arte (na acepção de técnica, perícia, conhecimento) concernente às *litterae*, isto é, a habilidade de ler e escrever, constituiria palavra latina criada segundo o modelo grego *grammatiké*. Cícero (séculos II-I a. C.) emprega *litterae* e também o neologismo *litteratura*, ambos no mesmo sentido de cultura obtida mediante o domínio da arte de ler e escrever, podendo acrescentar-se o detalhe de que o primeiro termo foi mais usual em Roma do que o segundo. Quintiliano (séculos I-II d. C.) também utiliza o vocábulo *litteratura* com o significado já corrente no tempo de Varrão, vale dizer, conhecimento de ler e escrever. Aulo Gélcio (século II d. C.), por sua vez, identifica o latim *humanitas* com o grego *paideia* servindo-se do vocábulo *litterae* para designar o estudo das artes e letras dos gregos, concebidas como representantes da ideia geral de homem (donde, *humanitas*, isto é, literalmente *humanidade*); a palavra então nomeia o estudo dos escritores gregos – Homero e os da época de Péricles –, opondo-se ainda, por seu significado, à tradição oral, identificada com os poemas homéricos na fase anterior à sua fixação escrita ocorrida no século VI a. C. O mesmo Aulo Gélcio distingue entre as expressões *litterator* (mestre de gramática, aquele que ensina as letras) – a qual, tanto quanto a forma *litteratus*, também encontrada, traduz o grego *grammatikós* – e *litteras sciens* (aquele que conhece as *litterae*, isto é, segundo o emprego do autor em causa, aquele que conhece o corpo de escritos gregos mencionado). Tertuliano

e Cassiano (ambos do século II d. C.), no alvorecer do cristianismo como religião de Estado, empregam a palavra *litteratura* no sentido de certo corpo de escritos, por oposição a *scriptura*, termo com que designam os escritos cristãos. No latim medieval, os vocábulos da família morfológica em questão – *littera*, *litterae*, *litteratura*, *litteratus*, *litterator*, *litteras sciens* – tornam-se pouco utilizados” (Souza, 2009).

A partir dessa síntese das concepções antigas, é possível acrescentar, então, que no século XV as letras seculares ou humanas, distintas das divinas, são associadas aos *studia humanitatis* de Cícero, englobando os estudos de gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral. São essas cinco, portanto, as matérias fundamentais das letras – especificamente, as humanas – entre os séculos XVI e XVIII. Em Portugal, particularmente nos anos Seiscentos, isso se evidencia no mais conhecido dos *Apólogos dialogais* de D. Francisco Manuel de Melo, *O hospital das letras*². Nesse apólogo, conversam entre si, em uma livraria de Lisboa, “os livros de Justo Lípsio na *Crítica*; Trajano Bocalino nos *Regáglis*; D. Francisco

de Quevedo nos *Sonhos*; e o autor nos *Diálogos*”, sendo as letras antigas e modernas o assunto central do diálogo (cujos interlocutores, vale ressaltar, são as mencionadas obras, e não seus autores, justamente por se tratar de um “apólogo”). Tais livros que falam e agem como homens são prosopopeias ou *fictiones personarum*, que dão vida e *auctoritas* aos seus referidos autores para que vejam, ouçam e remedeiem os enfermos desse hospital-livraria. Mostra-se adequada tal tarefa a essas quatro *personae*, porque, nas palavras de Lípsio (livro-*persona*), tido como o “mestre” dos demais, são “escritores de repreensões e emendas de vícios e costumes da República – eu com a minha *Crítica*, Bocalino com os seus *Regáglis*, Quevedo com os *Sonhos* e vós [D. Francisco Manuel] com os *Diálogos*” (Melo, 1999, p. 44). Esse apólogo é, por isso, ficção exemplar das letras, para deleite e instrução de letrados.

Dessa maneira, n’*O hospital das letras*, os enfermos são livros-autores, enquanto *personae*, que se inserem naqueles cinco campos citados dos estudos humanos. No caso da poesia, são debatidas as obras de poetas como Camões, Sá de Miranda, Garcilaso, Góngora e Lope de Vega (entre muitos outros), e também se discutem as traduções da poesia camoniana e os comentários de Manuel de Faria e Sousa. Em relação à filosofia, uma fala da *persona* Lípsio é modelar: “A poesia é também parte da filosofia e não a menos ilustre. Donde o nosso Aristóteles se empregou tanto na poética como nas políticas e nas éticas e nas mais ciências do céu e da terra” (Melo, 1999, p. 50). Quanto à retórica, sua pertinência nesse apólogo seiscentista de D. Francisco Manuel de Melo já se mostra evidente pelo fato de o texto ser do gênero dialógico. Contudo, mais especificamente,

2 Vale ressaltar que os *Apólogos dialogais* foram redigidos, muito provavelmente, entre 1654 e 1657, e circularam em cópias manuscritas no século XVII. Como salienta Jean Colomès, com base em um manuscrito d’*O hospital das letras* do começo do século XVIII, D. Francisco Manuel teria escrito seis “apólogos” ou “diálogos morais”: *Os relógios falantes*, *O escritório avarento*, *A visita das fontes*, *A feira dos anexins*, *O Cabido dos coches* e *O hospital das letras* (cf. Colomès, 1970, p. XI). No entanto, além de um esboço d’*A feira dos anexins* e o referido indício d’*O cabido dos coches* (não se conhecendo nenhuma outra menção ou qualquer outro traço desse texto), conservam-se completos somente os outros quatro diálogos restantes. *A editio princeps*, publicada em Lisboa, desses quatro *Apólogos dialogais* reunidos integralmente data apenas de 1721, sendo o responsável por ela Matias Pereira da Silva.

além do “célebre Luciano [de Samósata]” com seus *Diálogos* e do próprio D. Francisco Manuel com seus *Apólogos dialogais*, comentam-se outros autores de obras em prosa, como Francisco Rodrigues Lobo com sua *Corte na aldeia* e Miguel de Cervantes, que é considerado pela *persona* Lípsio “poeta infecundo”, mas “felicíssimo prosista” (Melo, 1999, p. 72). Um exemplo de apreciação técnica, baseada em preceitos retóricos, é a que faz o “autor” (*persona* do diálogo) a respeito das orações do pregador espanhol Hortensio Félix Paravicino, que “levantou a tanta sublimidade suas *Orações evangélicas* para que, cevado o apetite dos ouvintes na raridade e grandeza de seu estilo, juntamente com o deleite da oratória levassem o proveito da doutrina” (Melo, 1999, p. 105). Já no que concerne à história, afora as menções esparsas ao longo do texto, a parte final d’*O hospital das letras* é dedicada, exclusivamente, aos historiados e a como se deve escrever no gênero histórico, sendo referido como o grande *exemplum* de historiador moderno (português) João de Barros. Relativamente à gramática, enfim, destaca-se, entre outros trechos, esta observação minuciosa acerca das línguas em geral, feita (mais uma vez) pelo “mestre” Lípsio:

“Sabei que todos os idiomas do mundo têm seu tom particular sobre que armam sua linguagem. Como latinos, espanhóis e ingleses fazem sobre a letra ‘on’, franceses sobre ‘ea’, como já foram os gregos, e são mais frequentes que todos os etíopes na letra ‘e’, os bárbaros das Índias Ocidentais se afeiçoaram tanto à letra ‘v’ que em quase todas as dicções nela acabam suas cláusulas, donde (se notardes) procedem dois galantes segredos: o primeiro que, sem compreensão das pala-

vas, se pode averiguar qual seja a língua em que se proferem; o segundo, que, pela frequência das letras, se decifra qualquer segredo escrito nelas” (Melo, 1999, p. 45).

E nas primeiras décadas do século XVIII, o *Vocabulário português e latino* de Raphael Bluteau afirma que as letras divinas são, propriamente, a Sagrada Escritura, enquanto as humanas, estando relacionadas com a noção ciceroniana de *humanitas*, são as “boas letras” ou as “humanidades” (cf. Bluteau, 1716, vol. 5, p. 89). Ademais, na primeira parte do *Suplemento ao vocabulário português e latino*, define-se “literatura” como “erudição, ciência, notícia das boas letras” (Bluteau, 1727, p. 562). Dessa forma, nota-se que, até meados dos anos Setecentos, os termos “letras” e “literatura”, em língua portuguesa, tinham ainda acepções muito semelhantes àquelas (já mencionadas) dos vocábulos latinos antigos dos quais derivaram, ou seja, *litterae* e *litteratura*. A expressão “boas letras”, referida por Bluteau, foi cristalizada por Erasmo de Roterdã no início do século XVI (*bonae litterae redunt homines*), ecoando nela a concepção de Cícero de que os *studia humanitatis ac litterarum* são fundamentais para a educação humana em sentido amplo, isto é, a *humanitas*.

Assim, apenas na segunda metade do século XVIII é que se encontram os primeiros usos e definições “modernos”³ do

3 Como elucida Roberto Acízelo de Souza, “o qualificativo ‘moderno’, aplicado ao conceito ‘literatura’, num certo sentido implica uma redundância. É que, até em torno do século XVIII, enquanto a palavra ‘literatura’ conservou sua acepção etimológica latina, significando, pois, habilidade de ler e escrever, bem como, por extensão, cultura alcançada mediante o exercício dessa habilidade, as produções escritas não se tinham unificado sob um conceito genérico” (Souza, 2011, p. 13).

termo “literatura”, os quais, ainda predominantes atualmente, buscam afastar-se dos “antigos”. Conforme Vítor Manuel de Aguiar e Silva, um possível marco inicial desse conceito moderno de literatura seria o texto de Denis Diderot intitulado *Recherches philosophiques sur l’origine et la nature du beau* (1751). Nele, o filósofo francês declara existir um específico “belo literário” (*le beau littéraire*), apresentando, então, à palavra *littérature* o significado de uma singular “atividade criadora que se consubstancia em obras caracterizadas por uma particular categoria do belo. Quer dizer, para Diderot *literatura* é uma arte e é também o conjunto das manifestações dessa arte” (Aguiar e Silva, 2007, p. 6).

A consolidação da noção moderna de literatura, entre meados do século XVIII e a primeira metade do XIX⁴, coincide temporalmente com a constituição de “novos” conceitos de história, revolução, ruptura e progresso. De acordo com Reinhart Koselleck e François Hartog⁵, até o século XVIII, prevaleceu a noção antiga de história, sintetizada pelo célebre *topos* ciceroniano: *historia magistra vitae*. Desse modo, a história tinha a função primordial de servir como celeiro de *exempla* para comprovar doutri-

nas morais, políticas, teológicas e jurídicas⁶. Salienta ainda Koselleck que, na língua alemã, houve um esvaziamento do sentido dessa tópica antiga quando a palavra *Historie*, “que significava predominantemente o relato, a narrativa de algo acontecido, [...] foi sendo preterida em favor da palavra *Geschichte*. O abandono do termo *Historie* e o subsequente emprego de *Geschichte* completou-se por volta de 1750” (Koselleck, 2006, p. 48). As “histórias” (*Historien*), compreendidas como narrativas exemplares descoladas entre si, perduraram, portanto, até a metade dos anos Setecentos, quando foram substituídas pela “história” no singular (*die Geschichte*), a qual passou a interpretar (e não apenas descrever ou relatar) os eventos em uma sequência unificada para que eles, apreendidos em conjunto, constituíssem a marcha da humanidade.

Assim, no final do século XVIII, criou-se o conceito de “progresso” (único e universal), ao reunir-se “grande número de novas experiências dos três séculos anterior-

4 “Foi na segunda metade do século XVIII que, em virtude de importantes transformações semânticas, o lexema *literatura* adquiriu os significados fundamentais que ainda hoje apresenta: uma arte particular, uma específica categoria da criação artística e um conjunto de textos resultantes desta atividade criadora” (Aguiar e Silva, 2007, pp. 9-10).

5 “Não sem reformulação (começando pela cristã), o *topos da historia magistra [vitae]* permanecerá ativo até o fim do século XVIII [...]. Entra-se então num outro regime de historicidade, formulado na Alemanha no último terço do século XVIII e realizado pela Revolução Francesa: o da história concebida como processo e encarnada no progresso” (Hartog, 2001, p. 20).

6 Segundo Koselleck, o uso da tópica ciceroniana *historia magistra vitae* “remete a uma possibilidade ininterrupta de compreensão prévia das possibilidades humanas em um *continuum* histórico de validade geral. A história pode conduzir ao relativo aperfeiçoamento moral ou intelectual de seus contemporâneos e de seus pósteros, mas somente se e enquanto os pressupostos para tal forem basicamente os mesmos. Até o século XVIII, o emprego de nossa expressão permanece como indício inquestionável da constância da natureza humana, cujas histórias são instrumentos recorrentes apropriados para comprovar doutrinas morais, teológicas, jurídicas ou políticas. Mas, da mesma forma, a perpetuação de nosso *topos* aludia a uma constância efetiva das premissas e pressupostos, fato que tornava possível uma semelhança potencial entre os eventos terrenos. E, quando uma transformação social ocorria, era de modo tão lento e em prazo tão longo, que os exemplos do passado continuavam a ser proveitosos. A estrutura temporal da história passada delimitava um espaço contínuo no qual acontecia toda a experimentação possível” (Koselleck, 2006, p. 43).

res” (Koselleck, 2006, p. 317). A Revolução Francesa (1789) foi o acontecimento crucial para a dissolução do antigo modelo de concepção de história, pois a nova ideia de “revolução” não comportava a repetição do passado, implicando, pelo contrário, a busca pela ruptura da continuidade. Isso porque “as expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências haviam sido capazes de oferecer. E as experiências novas [...] já não eram suficientes para servir de base a novas expectativas para o futuro” (Koselleck, 2006, p. 318). Daí o “espaço de experiência” não ser mais limitado pelo “horizonte de expectativa”, projetando-se um futuro inédito, em um tempo acelerado. Não por acaso, a criação do “Antigo Regime” (*Ancien Régime*) data desse tempo tomado como revolução, visto que os “revolucionários” julgavam instaurar, por oposição absoluta ao passado, um inédito “Novo Regime”⁷.

Relacionando-se esses conceitos modernos de literatura e de história, entende-se melhor a constituição, no século XIX, da história literária como disciplina que periodiza a continuidade do tempo, sendo então o

tempo literário (único e unificado) interpretado como progresso cujas balizas são rupturas e revoluções. Esse novo modelo historiográfico da literatura deriva da história da “arte” (no singular), também idealizada nos anos Oitocentos. Dessa forma, interpretando os séculos XVI, XVII e XVIII, essa nova história literária (que não é a das letras) cria períodos-rótulos que, marcados por rupturas, nunca existiram nos tempos por eles classificados e avaliados: “classicismo”, “barroco” e “neoclassicismo/arcadismo”. O primeiro desses períodos ou épocas, a “literatura clássica” ou “classicismo”, decorre da periodização oitocentista, no campo da história da arte, que institui o chamado “Renascimento”. Quanto a este, em particular, elucida Leon Kossovitch:

“Dois ‘Renascimentos’ distinguem-se na história das artes: o inventado, retórica, poeticamente, no século XIV, ainda vigente no XVIII; o periodizado no século XIX como positividade estilística, hoje positivíssima. O primeiro, do qual o segundo se apropria, é da invenção: os lugares ‘Antigo-Moderno’ e ‘Fortuna’ ligam os tempos como ‘luz-treva’ e ‘ascensão-declínio’, respectivamente. [...] Não se periodiza em Petrarca, em Vasari, pois em ambos operam *topoi* de invenção que, remontando à Roma imperial, republicana, nada positavam; ‘declínio’ especifica ‘mediação’ como roda das três artes do desenho, em que a separativa ‘Idade Média’ ora une luzes, ora as alterna: nos dois autores, trevas e baixos explicitam, como lugares, a luz perpétua. É o século XIX que, positivando ‘estilo’, corta os tempos, petrificando-os; o XX recorta os cortes ou efetua novos, polindo as fissuras, unindo os cheios, evolucionismos, formalismos. Periodizado, ‘Renascimento’ é rótulo como outros, modernos. Como estes, estampa-

7 “O Antigo Regime – *Ancien Régime* – foi uma criação da Revolução Francesa. Era o que os revolucionários pensavam estar destruindo em 1789 e nos anos a seguir. Antes daquele momentoso ano, ninguém pensava em si mesmo como vivendo sob algo chamado Antigo Regime. *Ancien* significa, mais precisamente, ‘antigo’, antes do que ‘velho’; e não pode haver um regime antigo antes que haja um regime novo. [...] A primeira vez em que se utilizou a expressão *Antigo Regime* parece ter sido em 1788; quem o fez foi um nobre panfletário, ao prenunciar as glórias de um novo regime que haveria de erguer-se em torno dos Estados-Gerais” (Doyle, 1991, p. 9). A essa observação, deve-se acrescentar o fato de que o uso da expressão em estudos científico-acadêmicos cristalizou-se somente a partir de 1856, com a publicação da obra de Alexis de Tocqueville: *L’Ancien Régime et la Révolution Française* (cf. Doyle, 1991, p. 20).

-se nos séculos XIX e XX apropriando-se de termos, o mais das vezes descritivos e valorativos” (Kossovitch, 1994, p. 59).

Já a ideia de “barroco”, como assinala João Adolfo Hansen, só foi formulada positivamente, em 1888, por Heinrich Wölfflin, em sua obra *Renascimento e Barroco*, sendo tal noção concebida como uma “categoria neokantiana apriorística em um esquema ou morfologia de cinco pares de oposições de ‘clássico’ e ‘barroco’ aplicados dedutivamente para apresentar alguns estilos de algumas artes plásticas dos séculos XVI e XVII” (Hansen, 2006, p. 16). Segundo Wölfflin, “clássico” é definido como “formal” e “barroco” implica uma suposta “informalidade”. Esse modelo dedutivo, proveniente da história da arte, é ainda hoje bastante frequente nos compêndios de história da literatura, classificando-se os textos conforme sua inserção em estilos de época que jamais existiram nos momentos (dificilmente exatos) de produção das obras. Dessa maneira, um dos principais critérios utilizados para qualificar os textos dos séculos XVI a XVIII é a maior ou menor presença da “tradição clássica”, outro rótulo criado no século XIX⁸: o “clás-

sico” é o que mais se aproxima dessa tradição greco-latina; o “barroco”, pérola tosca e informe, dela se afasta; e o “neoclássico” a retoma. Particularmente, no que se refere às letras luso-brasileiras dos anos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos, é fundamental a seguinte observação de Ivan Teixeira:

“O que se conhece hoje por ‘literatura colonial brasileira’ é invenção do século XIX. Fundados na tradição da hermenêutica romântica, que procura homogeneizar o passado para ajustá-lo aos olhos do presente, os estudiosos do nascente Império brasileiro criaram aquela expressão para designar as letras produzidas no Brasil durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Nesse processo de acomodação do passado aos interesses do presente, formulou-se um programa de desconsideração sistemática pelo conhecimento das normas específicas de produção textual de cada um dos períodos que, a partir do século XX, seriam respectivamente denominados de Classicismo, Barroco e Neoclassicismo/Arcadismo” (Teixeira, 2003, pp. 138-9).

Essa acomodação do passado aos interesses do presente também ocorre na historiografia literária portuguesa. Camões, por exemplo, é considerado, de modo geral, o poeta “clássico” por excelência. *Os Lusíadas* seriam, então, a grande obra do “classicismo” português, entre outros motivos, pelo fato de essa epopeia lusitana retomar a “tradição clássica” da poesia épica greco-latina, em especial Homero e Virgílio. Todavia, esse procedimento retórico-poético de imitação (*mimesis, imitatio*) não é exclusivo do século XVI e muito menos de Camões; ele pauta as letras desde os autores antigos gregos e latinos até o século XVIII; ou seja, não

8 “Nada há mais clássico que ‘tradição clássica’; nada é mais tradicional que ‘classicismo’, que retém de ‘classe’ as acepções do superior, hierarquia explicitada em ‘primeira classe’. Os autores latinos, contudo, retêm em ‘tradição’ mais o doar que o transmitir ou o receber; nestas duas acepções, herdeiros presuntivos reivindicam um legado que, ao mesmo tempo, os autoriza a reivindicá-lo, em oposição à etimologia do termo, em que ‘do’, ‘dare’, o inflete no sentido do dom, da doação. Rótulo rodado no século XIX, como em artigos de Sainte-Beuve nos anos 1850, ‘tradição clássica’ elide, no obtuso de seu uso, o que em ‘classe’ é chamamento, até mesmo trombeteamento convocador, trom bélico que ainda enfuna velas na ordem naval de combate. Assim, embora em ‘tradição’ insista ‘transmissão’, é menos a recepção do que a doação que se considera” (Kossovitch, 2006, p. 15).

há nada de especificamente “clássico” nele, pois os autores ditos “barrocos” produziram suas obras baseando-se igualmente nessa prática mimética. E no caso da poesia lírica atribuída a Camões, denominá-la “clássica” parece algo ainda mais impreciso e anacrônico, devido à instabilidade do seu *corpus*. Como se sabe, desde fins do século XVI, a obra lírica (supostamente) camonianiana sofreu diversos acréscimos e expurgos, sendo feitas muitas alterações de atribuição de autoria até chegar-se àquilo que se julga hoje “autenticamente” camoniano, com base em critérios e documentos que são ainda questionáveis. Mas nos anos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos, o “Camões lírico” não era visto como um “autor original”, e sim como *auctoritas* da poesia lírica, ou seja, os poemas eram a ele atribuídos por serem dignos de imitação: eram modelos que deviam ser seguidos conforme uma apreciação retórico-poética, isto é, fundamentalmente técnica, sendo indiferente se tinham sido, realmente, compostos pelo homem empírico Camões.

Já na história da inexistente “literatura brasileira colonial”, costuma-se determinar o poema épico *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, mal lido ou nem sequer lido, como marco inicial do também inexistente “barroco”. Entretanto, Adma Muhana (2003), Marcello Moreira (2008), Guilherme Amaral Luz (2008) e Jean Pierre Chauvin (2018) fizeram importantes revisões críticas dessa epopeia luso-brasileira e mostraram que não se trata de obra “barroca”, nem de mero arremedo d’*Os Lusíadas*. Além disso, esses pesquisadores evidenciaram que não faltou a Bento Teixeira uma suposta “originalidade” romântica ou pós-romântica *avant la lettre*, pois na composição de sua *Prosopopeia* o poeta seguiu os preceitos retóricos e poéti-

cos pertinentes ao seu tempo, fazendo uma imitação bem adequada ao gênero épico (cf. Chauvin, 2018, p. 75).

Ainda no campo da poesia luso-brasileira seiscentista, a obra poética atribuída a Gregório de Matos também instiga a reflexão a respeito do emprego de termos anacrônicos como “subjetividade”, “originalidade”, “brasileiro”, “nacional” (ou “nacionalista”) e “nativista”. No que concerne a essa questão, são fundamentais os trabalhos de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Assim, Hansen (2004) demonstrou que tanto a poesia satírica atribuída a Gregório de Matos quanto a própria figura do poeta são, infundadamente, julgadas revolucionárias, transgressoras, libertinas. Isso porque tal sátira obedece aos preceitos retórico-poéticos e às convenções político-sociais que regulavam as práticas letradas da época. Já Moreira (2011) apresentou uma relevante crítica à filologia lachmanniana, questionando a tentativa de recuperar-se o “texto genuíno”, que representaria a vontade final do autor em fontes impressas e manuscritas dos anos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos. Afora esses trabalhos, os dois mencionados estudiosos publicaram em parceria, recentemente, a edição do *Códice Asensio-Cunha*, que consiste em uma das coleções manuscritas mais importantes e extensas de poemas que circularam na Bahia, em fins do século XVII e na primeira metade do século XVIII, atribuídos a Gregório de Matos. Essa cuidadosa edição (os quatro primeiros volumes da obra) é concluída com um aprofundado estudo (o quinto e último volume) sobre “letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII” (cf. Matos e Guerra, 2013). Dessa maneira, é importante destacar que, quanto à poesia

atribuída a Gregório de Matos, os poemas circularam oralmente e em folhas volantes, sendo reunidos em diversos códices no final do século XVII e durante o século XVIII. A atribuição desses poemas a Gregório de Matos é apenas hipotética, funcionando tal nome como uma *auctoritas* da poesia lírica e, principalmente, satírica na Bahia no século XVII (cf. Hansen, 2006, pp. 42-3).

O padre Antônio Vieira é outra “autoridade” das letras luso-brasileiras seiscentistas que é considerada, anacrônica e infundadamente, “barroca” por grande parte das histórias literárias portuguesas e brasileiras. O “barroco” em Vieira estaria, sobretudo, no seu estilo “conceptista” e nas contradições, “tipicamente barrocas”, presentes em seus textos (especialmente, em seus sermões). Porém, como mostrou Alcir Pécora, há uma “unidade teológico-retórico-política” no sermão viariano. Esta unidade inviabiliza aquele anacronismo das presumidas “contradições barrocas”, porque, como explica o estudioso:

“Para Vieira, a base articulatória de sentido e eficácia dos sermões é dada por sua impregnação do divino [...], por sua *sacramentalidade*. Nessa perspectiva, não apenas seria inócuo considerar a qualidade de seus textos fora de sua propriedade retórico-política, como, ainda mais, não seria possível caracterizar corretamente uma e outra isentando-as de seu peso teológico e, com ele, de seu vetor teleológico” (Pécora, 2008, pp. 34-5).

Nessa discussão acerca das práticas letradas luso-brasileiras dos séculos XVI a XVIII está implicada também a questão da nacionalidade dos poetas e de suas obras, ainda

mais quando o foco se volta para a poesia produzida (provavelmente) na América Portuguesa. Assim, é exemplar o caso de Manuel Botelho de Oliveira, poeta referido, muitas vezes, como o primeiro “autor brasileiro” a ter um livro impresso, com a publicação de sua *Música do Parnaso*. Todavia, como salienta Ivan Teixeira, deve-se ter cuidado ao considerar-se essa obra de Botelho de Oliveira “brasileira” (obra, aliás, que foi publicada em Lisboa em 1705). O poeta, embora tenha nascido no Brasil, estudou em Coimbra e, como se pode verificar no frontispício de seu livro, era caracterizado como integrante da fidalguia portuguesa. Os poemas de *Música do Parnaso* foram escritos em quatro diferentes idiomas (português, castelhano, italiano e latim) e confundiam-se com seus modelos europeus. Enfim,

“[...] redigida a partir de um ponto identificado como ‘América’, a dedicatória do livro [*Música do Parnaso*] destina-se à nobreza da casa de Bragança, representada em D. Pedro II (1683-1706), a quem o autor chama ‘nosso monarca’. Embora se considere ‘filho do Brasil’, o poeta – entendido sempre como sujeito da enunciação – pensava e escrevia como europeu, tendo composto apenas 30 por cento do seu livro em português, aproximadamente” (Teixeira, 2005, p. 13).

Para corroborar esse ponto de vista, pode-se evocar a análise retórico-poética que Adma Muhana fez de uma das mais conhecidas e debatidas composições da *Música do Parnaso*, a silva “À Ilha de Maré”, que foi considerada por muitos um poema “nativista brasileiro”. Como assinalado por Muhana, essa silva de Botelho de Oliveira segue, rigorosamente, os preceitos retórico-poéticos para

tecer seu elogio à Ilha de Maré e compõe a imagem dessa ínsula da Bahia a partir de fontes poéticas como Marino e Camões, tornando-se difícil, portanto, sustentar uma visão “nativista” ou “nacionalista” acerca de tal composição (cf. Muhana, 2005, pp. LXXVIII-LXXIX).

Já em relação à produção letrada da segunda metade do século XVIII na América Portuguesa, sua poesia é avaliada frequentemente, nas histórias da “literatura brasileira”, como “neoclássica” ou “árcade”, ou pior: em uma perspectiva teleológico-romântica, poetas setecentistas, como Tomás Antônio Gonzaga, são rotulados de “pré-românticos”, “pré-nacionalistas” e “pré-formação da literatura brasileira”. Ignoram-se, desse modo, as preceptivas retóricas e poéticas e o funcionamento político da poesia dos anos Setecentos, devidamente examinados, por exemplo, no detalhado estudo de Ivan Teixeira (1999).

Assim, a história “literária” dos séculos XVI, XVII e XVIII – que se inventou, como autodeclarada criação original da modernidade, a partir de fins do século XIX – desconsidera especificidades fundamentais das letras desses tempos passados (que não são românticos, pré-modernistas nem modernistas). Como ressalta Hans Robert Jauss, em *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, a criação do substantivo “modernidade” (*modernité*) é recente, remontando à obra *Mémoires d'outre-tombe* (1849) de Chateaubriand. E esse termo foi consagrado como a palavra de ordem de uma nova estética por Baudelaire em seu célebre texto *Le peintre de la vie moderne* (1863). Entretanto, ao longo de toda a história atualmente dita “literária” (isto é, desde os gregos antigos), sempre houve registros de disputas ou querelas entre os “modernos” e

os “antigos”. Esses registros (ironicamente “velhos”) evidenciam, em última instância, “o caráter ilusório da pretensão do conceito de modernidade de que o tempo, a geração ou a época presentes representariam o novo, por direito próprio, e, desse modo, o progresso com relação ao passado” (Jauss, 1996, p. 48). Para exemplificar tais disputas constantes no decorrer da história letrada, podem ser referidos o embate entre *antiguos y modernos* na Espanha do século XVI, analisado por José Antonio Maravall (1966), e a *querelle des anciens et des modernes* nas letras francesas dos séculos XVII e XVIII, estudada, entre outros pesquisadores, por Marc Fumaroli (2001). É preciso ressaltar, porém, que a contenda entre antigos e modernos adquiriu, desde meados do século XIX, um caráter distinto, o qual Jacques Le Goff resume da seguinte maneira:

“Com base na herança histórica da querela entre antigos e modernos, a Revolução Industrial vai mudar radicalmente os termos da oposição no par antigo/moderno, na segunda metade do século XIX e no século XX. Aparecem três novos polos de evolução e de conflito: na passagem do século XIX para o XX, movimentos de ordem literária, artística e religiosa outorgam-se ou são rotulados de ‘modernismo’ [...]. Para concluir, no seio da aceleração da história, na área cultural ocidental, simultaneamente por arrastamento e reação, aparece um novo conceito, que se impõe no campo da criação estética, da mentalidade e dos costumes: a ‘modernidade’” (Le Goff, 2013, p. 172).

O início da modernidade literária, como já se mencionou, é geralmente associado a Baudelaire. E a ruptura seria a grande

marca dessa “nova” literatura. Nesse sentido, por exemplo, Walter Benjamin, em seu texto *Paris, capital do século XIX* (1939), tomou as *Fleurs du mal* (1857) baudelairianas como referência básica para a compreensão da modernidade e vinculou o moderno ao “novo”, sendo este último entendido como ruptura com o passado. Essa modernidade que se arroga rompimento abrupto com tudo o que a antecedeu culminará, em fins do século XIX e começo do XX, nos vários “ismos” artísticos e literários, atingindo seu ápice com os modernismos. Dessa forma, a história da literatura se constrói, teleologicamente, como progresso que se dá de descontinuidade em descontinuidade, inventando um passado composto de estágios necessários para a absoluta e perfeita novidade do presente (moderno, pós-moderno ou contemporâneo). Desconsidera-se, portanto, a historicidade da história literária, desprezando-se o fato de a ruptura da continuidade do tempo e o progresso serem noções determinadas historicamente. Contudo, como sugere Koselleck, o tempo, à semelhança das rochas, é formado de estratos:

“Os ‘estratos do tempo’ [...] remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente. Graças aos ‘estratos do tempo’ podemos reunir em um mesmo conceito a contemporaneidade do não contemporâneo, um dos fenômenos históricos mais reveladores. Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, emergindo, em diacronia ou em sincronia, de contextos completamente heterogêneos” (Koselleck, 2014, p. 9).

As descontinuidades não elidem as continuidades do tempo que permanecem como

estratos. De acordo com Leon Kossovitch, a descontinuidade tem um papel importante na história moderna da arte. Em primeiro lugar, porque essa noção está ligada à história dos estilos tal como estabelecida no século XIX para delimitar unidades sucedendo-se no tempo – o bizantino, o românico, o gótico, o clássico, o barroco –, que aparecem como resultados de um corte taxionômico. Associada ao manejo dessas entidades sucessivas, a concepção de descontinuidade é, no entanto, refratária a um pensamento histórico que leve em conta a progressividade, seja ela cumulativa ou dialética. Consequentemente, pode-se afirmar, em segundo lugar, que a descontinuidade assegura a definição de identidades impermeáveis e irreversíveis. Sendo estranha às considerações de valor ou às orientações teleológicas, tal descontinuidade é um instrumento necessário para o estabelecimento de positivities recortadas no tempo. Esse pensamento classificador não se interroga sobre o estilo enquanto conceito histórico. Transparente, a descontinuidade se afirma como externa à história, entrando assim no confortável domínio das noções instrumentais⁹.

9 “La discontinuité joue un rôle important dans l’histoire moderne de l’art. La première raison en est que cette notion est liée à l’histoire des styles telle que celle-ci s’est établie au XIXe siècle pour délimiter des unités se succédant dans le temps – le byzantin, le roman, le gothique, le classique, le baroque – qui apparaissent comme les résultats d’un découpage taxinomique. Associée au maniement de ces entités successives, la notion de discontinuité est cependant réfractaire à une pensée historique qui prendrait en compte la progressivité, qu’elle soit cumulative ou dialectique. On peut donc dire, deuxièmement, que la discontinuité assure la définition d’identités étanches et irréversibles. Étrangère aux considérations de valeur ou aux orientations téléologiques, la discontinuité est un instrument nécessaire à l’établissement des positivities et à leur découpage. Cette pensée classificatrice ne s’interroge pas sur le style en tant que concept historique. Transparente, la discontinuité s’affirme comme extérieure à l’histoire, entrant ainsi dans le domaine confortable des notions instrumentales” (Kossovitch, 2002, p. 303).

Não por acaso, no setecentista *Vocabulário português e latino* de Bluteau, não se encontra referência ao vocábulo “descontinuidade”, mas somente à “continuidade”, definida como um termo da física que designa “a união e conexão das partes de qualquer corpo”; termo esse que deriva da palavra latina *continuitas*, empregada por Plínio, o Velho, em sua *Naturalis Historia* (cf. Bluteau, 1712, vol. 2, p. 501). No campo das letras, a ruptura e a descontinuidade, absolutas em relação ao passado, são criações das histórias literárias oitocentistas e novecentistas, que desmembram, periodizam e classificam as partes do corpo do tempo. Até o século XVIII, ao contrário, sobressaem as continuidades do tempo: Homero, Aristóteles, Cícero e Virgílio, por exemplo, embora “antigos”, permanecem nos anos Quinhentos, Seiscentos e Setecentos como estratos contemporâneos dessas letras “modernas”. Não há descontinuidades abruptas entre o século XVI e o XVII ou entre o XVII e o XVIII, e sim apenas naturais diferenças na recepção das continuidades temporais por serem diversas as contexturas. Para exemplificar uma dessas diferenças, que não são descontinuidades ou rupturas, vale lembrar a noção de agudeza, a qual se destaca nas preceptivas retóricas e poéticas seiscentistas. Esse termo – que é fundamental para discutir-se, em particular, a poesia dos anos Seiscentos, como bem demonstrou Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2007) – foi definido e debatido em tratados retóricos e poéticos do século XVII, tais como *Delle acutezze*, de Matteo Peregrini, *Agudeza y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián, e *Il cannocchiale aristotelico*, de Emanuele Tesauero. Todavia, isso não significa que

a aguda poesia seiscentista descontinuou a quinhentista, rompendo com tudo o que foi feito no século XVI, pois os poemas de um ou de outro século eram compostos de acordo, basicamente, com as mesmas preceptivas retóricas e poéticas antigas e modernas, mas acentuando-se ou atenuando-se alguns desses preceitos. Portanto, não se deixou de ser “clássico” (aliás, nunca se foi) em 1600 para tornar-se “barroco” em 1601 e “neoclássico/árcade” em 1756, em Portugal, ou em 1768, na América Portuguesa.

Enfim, as descontinuidades e o progresso das letras são invenções (não retóricas) da literatura e de sua história; são criações da modernidade literária que outorga a si mesma a perfeita e acabada novidade. Ruptura (que se quer absoluta) com o passado, a história literária desfaz as continuidades das letras a fim de que, sendo o tempo apreendido como progresso, o passado sirva como uma série unificada de etapas para a “formação” (*Bildung*) da superior – porque presumida etapa final – literatura. Visão teleológica das práticas letradas, a formação da literatura apaga as continuidades e, paradoxalmente, interpreta e avalia as diversas contexturas temporais pregressas criando períodos anacrônicos, como se essas contexturas fossem reflexos ou prenúncios do presente e indícios de um suposto futuro melhor. As particularidades do passado que não condizem com o presente são, assim, incompreendidas e excluídas por não refletirem nem anunciarem o que hoje se julga, ao sabor do gosto literário, excelente ou útil. Mas as continuidades das letras restam como ruínas ou como estratos do tempo, que aparecem quando se escava a literatura – também ela ruína em um presumível futuro.

BIBLIOGRAFIA

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Coimbra, Livraria Almedina, 2007.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, & latino*. Vol. 2. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712.
- _____. *Vocabulario portuguez, & latino*. Vol. 5. Lisboa Occidental, Officina de Pascoal da Sylva, 1716.
- _____. *Supplemento ao vocabulario portuguez, & latino*. Parte Primeira. Lisboa Occidental, Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia de agudeza em Portugal: estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII*. São Paulo, Humanitas/Edusp/Fapesp, 2007.
- CHAUVIN, Jean Pierre. "Revisão de Bento Teixeira", in *Todas as musas*, ano 10, n. 1. São Paulo, jul./dez. 2018, pp. 71-87.
- COLOMÈS, Jean. *Le dialogue "Hospital das letras" de D. Francisco Manuel de Melo*. Texte établi d'après l'édition princeps et les manuscrits, variantes et notes. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1970.
- DOYLE, William. *O Antigo Regime*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, Ática, 1991.
- FUMAROLI, Marc. "Les abeilles et les araignées", in *La Querelle des Anciens et des Modernes (XVII^e-XVIII^e siècles)*. Édition établie et annotée par Anne-Marie Lecoq; postface de Jean-Robert Armogathe. Paris, Gallimard, 2001, pp. 7-220.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. 2ª ed. rev. São Paulo/Campinas, Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2004.
- _____. "Barroco, neobarroco e outras ruínas", in *Floema Especial - Ano II*, n. 2A, out./2006, pp. 15-84.
- HARTOG, François. *A história de Homero a Santo Agostinho*. Prefácios de historiadores e textos sobre história reunidos e comentados por François Hartog (org.); tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. "Tradição literária e consciência atual da modernidade", in Heidrun Krieger Olinto (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo, Ática, 1996, pp. 47-100.
- KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro, Contraponto/PUC-Rio, 2014.
- _____. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira; revisão de César Benjamin. Rio de Janeiro, Contraponto/PUC-Rio, 2006.
- KOSSOVITCH, Leon. "Contra a ideia de Renascimento", in Aduino Novaes (org.). *Artepensamento*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994, pp. 59-68.
- _____. "La discontinuité et l'histoire de l'art", in Jean Galard (org.). *Ruptures: de la discontinuité dans la vie artistique*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts/Musée du Louvre, 2002, pp. 303-39.
- _____. "Tradição clássica", in *Desígnio: Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo*, n. 5. São Paulo, mar./2006, pp. 15-21.

- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 7ª ed. rev. Campinas, Editora da Unicamp, 2013.
- LUZ, Guilherme Amaral. "O canto de Proteu ou a corte na colônia em *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira", in *Tempo*, vol. 13, n. 25. Niterói, 2008, pp. 193-215.
- MARAVALL, José Antonio. *Antiguos y modernos: la idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.
- MATOS GUERRA, Gregório de. *Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha*. 5 volumes. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte, Autêntica, 2013.
- MELO, Francisco Manuel de. *Apólogos dialogais*. Vol. II. Introdução, fixação de texto e notas de Pedro Serra. Braga/Coimbra, Angelus Novus, 1999.
- MOREIRA, Marcello. *Crítica Textualis in Caelum Revocata? Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra*. São Paulo, Edusp, 2011.
- _____. "Louvor e história em *Prosopopeia*", in Ivan Teixeira (org.). *Épicos*. São Paulo, Edusp/Imprensa Oficial, 2008, pp. 95-117.
- MUHANA, Adma. "A *Prosopopeia* de Bento Teixeira: epopeia de derrotas", in *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa – Imaginário: o não-espaço do real*. Curitiba, 2003, pp. 14-9.
- _____. "Introdução", in Manuel Botelho de Oliveira. *Poesia completa: Música do Parnasso, Lira Sacra*. Introdução, organização e fixação de texto por Adma Muhana. São Paulo, Martins Fontes, 2005, pp. XI-LXXXVIII.
- PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antônio Vieira*. Campinas/São Paulo, Editora da Unicamp/Edusp, 2008.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. "Literatura", in Carlos Ceia (coord.). *E-dicionário de termos literários (EDTL)*, 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/literatura>. Acesso em: 23/1/2018.
- _____. (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó, Argos, 2011.
- TEIXEIRA, Ivan. "A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira", in Manuel Botelho de Oliveira, *Música do Parnaso*. Edição fac-similar [1705]. Organização e estudo crítico de Ivan Teixeira. Cotia, Ateliê Editorial, 2005, pp. 7-96.
- _____. "Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa", in *Revista USP*, n. 57. São Paulo, SCS-USP, mar.-mai./2003, pp. 138-59.
- _____. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo, Edusp, 1999.