

As lições de Ferdinand Denis

Recebido 26, fev. 2006/Aprovado 20, mar. 2006

Regina Zilberman

Resumo

Exame da construção dos paradigmas da história da literatura, a formulação do cânone e a transmissão dos valores a partir do capítulo que Ferdinand Denis, nos Resumés de l'histoire littéraire du Portugal (1826), dedica a Gil Vicente.

Palavras-chave: história da literatura, formação do cânone, Ferdinand Denis.

*“Uma educação pela pedra: por lições;
para aprender da pedra, frequentá-la;
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas)”
(João Cabral de Melo Neto)*

Impressos em 1826, os *Résumés de l’histoire littéraire du Portugal e du Brésil* (*Resumos da história literária de Portugal e do Brasil*), de Ferdinand Denis, deram continuidade à produção ensaística de um estudioso da cultura luso-brasileira. O então jovem pesquisador, de 28 anos, já tinha editado, em parceria com Hippolyte Taunay, *Le Brésil, ou Histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume* (*O Brasil, ou Histórias, hábitos, usos e costumes dos habitantes deste reino*), em seis volumes, entre 1821 e 1822. Data também de 1821 a publicação da carta de Pero Vaz de Caminha sobre o descobrimento do Brasil; de 1823, *Camoens et Jozé Índio* (*Camões e José Índio*), texto reproduzido ao final das *Scènes de la nature sous les tropiques et de leur influence sur la poésie* (*Cenas da natureza sob os trópicos e sua influência sobre a poesia*), de 1824; e de 1825, o *Résumé de l’histoire du Brésil et de la Guyane* (*Resumo da história do Brasil e da Guiana*), que alcançou duas edições no mesmo ano, traduzido no Brasil por Henrique Luís de Niemeyer Bellegarde e, conforme Joaquim Norberto, “adotado por circular do governo às câmaras municipais do império para leitura das escolas primárias” (NORBERTO, 1890).

Provavelmente entusiasmado com o sucesso do volume dedicado à história e à repercussão das *Scènes*, resenhadas (mas não favoravelmente) por Sainte-Beuve, Ferdinand Denis voltou-se à trajetória das literaturas de Portugal e do Brasil. O resultado foi uma obra de seiscentas páginas, sendo quinhentas delas consagradas à produção literária da Metrópole lusitana. Ao contrário do que se passou com o livro que os antecedeu, os *Resumos* nunca foram traduzidos, a não ser parcialmente por Guilhermino Cesar, que verteu para o português os capítulos relativos à literatura brasileira (DENIS, 1968; CESAR, 1978). Não significa que não fosse lido: românticos brasileiros, como Joaquim Norberto e Pereira da Silva, citam-no, para validar seus pareceres e confirmar valores:

Sim, M. Ferdinand Denis tinha predito – que o Brasil, que sentira a necessidade de adotar instituições diferentes das que lhe impusera a Europa, – que o Brasil conhecia também a necessidade de ir beber suas inspirações poéticas à fonte que lhe verdadeiramente pertence;– que o Brasil coroado com o esplendor de sua nascente glória publicaria dentro em pouco tempo as primorosas obras desse primeiro entusiasmo que atesta a gallardia e mocidade de qualquer povo; – sim, a profecia cum-

pria-se e essa época de glória literária vem raiando!
(NORBERTO, 1841; ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 135)

A literatura brasileira do século XVIII, seguindo as mesmas pisadas das literaturas dos diversos estados da Europa, máxime da portuguesa, nada tem de nacional, senão o nome de seus escritores, e o acaso de haverem no Brasil nascido. É fado que até este século que ora decorre, havendo o Brasil produzido tantos e tão grandes gênios, a todos ou a quase todos se possa imputar o defeito de imitarem muito os escritores europeus, e de se não entregarem ao vôo livre de sua romanesca imaginação. Este defeito se tornou, no século XVIII, tão saliente, que os Srs. Garrett e Ferdinand Denis, nos seus esboços de literatura, imediatamente o reconheceram, e fortemente o censuraram (SILVA, 1843; ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 169).

Formador de juízos e posicionamentos, Ferdinand Denis recebeu, da sua parte, julgamentos prontos e posições definidas, que lhe fornecem parâmetros, idéias e perspectivas, ajudando-o a compor seu texto. O capítulo X, dedicado sobretudo a Gil Vicente, é particularmente exemplar, já que parece nascido de uma colagem das leituras e obras consultadas pelo pesquisador. Traçar o mapa do território percorrido por ele permite entender como se estabelecem paradigmas para a história da literatura, o cânone se transmite e valores se consolidam.

1 Matéria do capítulo

O capítulo X situa-se entre as páginas 150 e 165 dos Resumos, seguindo-se à apresentação – o “Discurso Preliminar”, em que Denis explica a intenção da obra, sintetiza os períodos da literatura portuguesa e indica as bases que fundamentaram a pesquisa – e a nove capítulos, cujos títulos esclarecem o conteúdo:

I – “Por que a literatura portuguesa é pouco conhecida – Origem da língua; seus progressos”;

II – “Os primeiros estímulos que a literatura portuguesa recebeu”;

III – “Vista-d’olhos sobre a literatura portuguesa no começo do século XV. – Macias e sua escola”;

IV – “Introdução da imprensa”;

V – “Historiadores do século XV”;

VI – “Vista-d’olhos sobre as causas que deviam excitar o gênio poético dos poetas do século XVI - Bernardim Ribeiro - Cristóvão Falcão”

VII – “Estímulos dados aos estudos - Buchanan, Gouveias chamados à universidade - Sá de Miranda - Antônio Ferreira”;

VIII – “Camões – Sua vida – Análise de Os Lusíadas”;

IX – “Obras diversas de Camões”.

O capítulo X, intitulado “A poesia dramática em Portugal no século XVI. – Gil Vicente, Sá de Miranda, Antônio Ferreira”,

abre com uma referência às origens do teatro europeu, para garantir a Gil Vicente a primogenitura do gênero na Península Ibérica. Tendo sido o primeiro dramaturgo de Portugal e da Espanha, precedeu Lope de Vega e Calderón de la Barca. Ferdinand Denis reconhece a anterioridade da dramaturgia italiana, que, todavia, critica, por considerá-la imitação dos antigos. Por comparação, sublinha a originalidade de Gil Vicente, cuja “genialidade não era capaz de se submeter ao jugo da imitação. Seu passo era original e adequado ao século” (DENIS, 1826, p. 153).

Na continuidade, o historiador da literatura examina obras de Gil Vicente, não sem antes explicar a singularidade dos autos encenados em Portugal. Resume brevemente a vida do dramaturgo, chamando a atenção para a publicação póstuma de sua produção para o teatro. Na esteira de Friedrich Bouterwek, que, em 1805, publicou, na Alemanha, a *História da poesia e da eloquência portuguesa*, reproduz o enredo e o significado do *Auto da feira*, para, a seguir, observar como os textos eram exibidos ao público, depois de serem representados para a família real, cujos membros participavam eventualmente das encenações.

Mofina Mendes é o outro auto escrutinado por Ferdinand Denis, calcado agora no estudo de Francisco Manuel Trigoso de Aragão Morato, *Memória sobre o teatro português*, publicado em 1817 e louvado pelo pesquisador francês. Resume a intriga da peça, sublinhando o desconhecimento, por Gil Vicente, das unidades de tempo e espaço. Conclui o inquérito sobre o autor com uma citação de Aragão Morato, a que se segue a relação dos adeptos da estética vicentina, ainda no século XVI lusitano. As últimas páginas do capítulo são destinadas ao teatro de Sá de Miranda, que desagrada Ferdinand Denis por carecer de originalidade: “ele foi talvez muito imitador”, proclama (DENIS, 1826, p. 164). Anuncia o exame do teatro de Antônio Ferreira, que julga superior ao de Sá de Miranda e que constitui o assunto do capítulo XI.

Das dezesseis páginas dedicadas ao teatro do século XVI, catorze são ocupadas por Gil Vicente, menos de duas por Sá de Miranda, e poucos parágrafos por Antônio Ferreira, cujo exame é transferido para o capítulo subsequente. Denis, aparentemente, está reconhecendo os méritos de Gil Vicente, em detrimento de Sá de Miranda, até então mais apreciado pelos estudiosos portugueses, entre os quais Francisco Dias, um dos destacados intelectuais lusitanos na passagem do século XVIII para o XIX.¹

Pelo teor da referida sinopse, constata-se que Ferdinand Denis adota posicionamentos analíticos e críticos a propósito de Gil Vicente, cuja originalidade destaca, ao lado da populari-

¹ Francisco Dias Gomes (1745-1795) foi poeta, escritor e crítico literário, destacando-se seus trabalhos no campo da análise estilística. Suas obras, como *Análise e combinações filológicas sobre a elocução e o estilo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha e Camões*, de 1790, foram publicadas no tomo IV das *Memórias da literatura da Academia Real das Ciências*.

dade e primogenitura no contexto da literatura dramática da Europa ocidental. Explicita suas preferências, ao julgá-lo superior ao contemporâneo Sá de Miranda, e esclarece as influências exercidas sobre a trajetória do drama português no século XVI. Seria de supor que conhecesse em profundidade a matéria com que trabalha. Não é o caso, porém, pois confessa em meio ao desenvolvimento do capítulo: “Limitar-me-ia a citar alguns títulos indicados pela *Biblioteca Lusitana*, se Bouterwek e Morato não tivessem conservado alguns fragmentos desse poeta, cujas obras tornaram-se muito raras na Europa.” (DENIS, 1826, p. 155)

É o desconhecimento da obra de Gil Vicente por parte de Ferdinand Denis que torna interessante a análise do capítulo X dos *Resumos de História Literária*. Esse capítulo sucede a dois segmentos devotados a Luís de Camões, sendo que um deles, o oitavo, relativo à biografia do autor de *Os Lusíadas* e a esse poema, ocupa 68 páginas, revelando minucioso saber da obra por parte do historiador da literatura. Denis não apenas tinha grande admiração pela épica e pela lírica camoniana, traduzida nos capítulos referentes ao tema, como publicara, em 1823, *Camoens et Jozé Indio*, em que narra os últimos dias da vida do poeta.

O capítulo X, portanto, não apenas desordena a cronologia, pois a obra de Gil Vicente, produzida na primeira metade do século XVI, é examinada após o criterioso escrutínio dos poemas camonianos, datados das últimas décadas do mesmo século. Mas também subverte a atitude científica, já que o pesquisador lida com indicações indiretas, como se terceirizasse a produção historiográfica. Nem por isso deixa de formar juízos, aquilatar a obra de Vicente e colaborar para a consolidação de valores próprios a um cânone artístico.

Gil Vicente, no início do século XIX, era autor praticamente desconhecido. Sua obra havia sido publicada postumamente pelos filhos, que a dividiram em gêneros conforme sua percepção dos textos, e nunca mais reeditada. Diogo Barbosa Machado, o diligente frade que compilara a *Biblioteca Lusitana*, em quatro volumes publicados entre 1741 e 1759, concede ao dramaturgo apenas duas páginas de sua portentosa pesquisa. Almeida Garrett, que, no mesmo ano em que Ferdinand Denis escreve seus *Resumos de história literária*, prefacia o *Parnaso Lusitano* com o “Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa”, dirige ao conterrâneo tão-somente as seguintes palavras:

Muitas foram as produções de nossa literatura naquele século de glória em que Gil Vicente abriu os fundamentos ao teatro das línguas vivas, Bernardim Ribeiro poliu e adereçou com alguns mimos da Antigüidade o gênero inculto dos romances e seguiu (quase o segundo) o caminho encetado pelo nosso Vasco de Lobeira nas composições romanescas; e ao cabo mos-

trou aos rústicos pastores do Tejo alguns dos suaves modos da fruta de Sicília que nenhuma língua viva até então ouvira soar.

Foi seu contemporâneo Gil Vicente fundador do teatro moderno, de cujas obras imitaram os castelhanos; e delas se espalhou pela Europa o mau e o bom dessa irregular e caprichosa cena, que ainda assim suas belezas têm.

O próprio Gil Vicente não deixa de ter seu cômico sal, e entre muita extravagância muita coisa boa. Bouterwek e Sismondi parece que escolheram o pior para citar; muito melhores coisas têm, particularmente nos autos, superiores sem comparação às comédias. A soltura da frase, e a falta de gosto são os defeitos do século; o engenho que daí transparece é do homem grande e de todas épocas (GARRETT, 1826; ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 32-33).

Em nota, Almeida Garrett promete: “reservo-me para uma edição que pretendo publicar do nosso Plauto, fruto de longo e penoso trabalho, para examinar melhor este ponto, e demonstrar o que aqui enuncio” (GARRETT, 1826; ZILBERMAN; MOREIRA, 1998, p. 73), promessa que cumpre apenas em 1842, ao publicar *Um auto de Gil Vicente*. Esses fatores explicam porque Ferdinand Denis não surpreendia, quando mencionava o conhecimento indireto que tinha da obra dramática de Gil Vicente. Contudo, foi capaz de formular juízos, conforme um processo de produção de conceitos bastante significativo para a compreensão do processo de construção da história da literatura adotado no dezenove, com conseqüências nos séculos posteriores.

2 ProduÁ,,o do capítulo

Os primeiros parágrafos do capítulo são dedicados a um tema muito caro aos historiadores da literatura atuantes no século XIX – o das origens. Formados dentro de uma concepção de história, segundo a qual era preciso primeiramente definir os começos, para que se pudesse configurar a identidade e nacionalidade da matéria estudada, esses pesquisadores acabaram por fixar uma concepção mítica da narrativa historiográfica. Ferdinand Denis não foge ao modelo, investigando as primeiras expressões dramáticas de Portugal, da Península Ibérica e da Europa, com o fito de posicionar Gil Vicente no percurso que delineia.

Para tanto, calca-se primeiramente em Trigo de Aragão Morato, cuja *Memória sobre o teatro português* cita literalmente: “Manuel de Aragão Morato não reivindica, em favor de sua nação, a prioridade pela invenção da arte dramática na Euro-

pa, depois dos italianos” (DENIS, 1826, p. 150-151). Na seqüência, refere-se ao Marquês Henrique de Vilhena que, na corte aragonesa, teria composto peças alegóricas para homenagear seu rei, Fernando I. Ainda na esteira de Morato, supõe que Gil Vicente inspirou-se no teatro medieval francês, acolhendo sugestões dramáticas e temáticas originárias da *Farsa do Maître Pathelin*² e de *A paixão*, de Jean Michel.³

Ferdinand Denis é bastante fiel às observações de Morato, que primeiramente destaca em seu estudo o papel de Vilhena, figura considerada folclórica no contexto da história da literatura espanhola, na fundação do drama ibérico:

Bem sei que há fortes pretensões sobre a prioridade do teatro espanhol: que a corte aragonesa viu representar uma comédia alegórica composta pelo Marquês Henrique de Vilhena no ano de 1412, por ocasião das festas do casamento do rei Fernando I (MORATO, 1817, p. 9).

Contudo, o ensaísta português faz questão, em nota, de atribuir esse apontamento a Simonde de Sismondi, obra (publicada em 1813 e reeditada em 1819), aliás, como se verá, consultada igualmente por Denis, mas, nesse caso, não mencionada pelo pesquisador francês. Escreve Morato em rodapé:

O que aqui se diz acerca do teatro espanhol é tirado de Nicolau Antônio, *Biblioth. hisp. nov.*, da *Historia da litteratura hespanhola*, escrita em alemão pelo nosso consórcio, o Sr. Friderico Bouterwek, e traduzida em francês; e de Simonde de Sismondi, *De la littérature du Midi de l'Europe* (MORATO, 1817, p. 10).

É de Morato igualmente que extrai a ilação relativa à apropriação, por Gil Vicente, de elementos da dramaturgia medieval em língua francesa. Escreve o ensaísta, em Portugal:

Mais possível é que os franceses dessem a Gil Vicente a primeira idéia de composições dramáticas, segundo o ponto de vista em que ele as tomou: pois é certo que depois de passada a primeira metade do século XV, tinha adquirido em França grande celebridade a representação da história da vida de Cristo por João Michel, e a da farsa do advogado Pathelin (MORATO, 1817, p. 9).

Não cabe conferir se Sismondi, Morato e Denis têm ou não razão quando estabelecem filiações entre dramaturgos de tempos e lugares diferentes. Vilhena, autor de obras como *Los doce trabajos de Hércules*, *Tratado de la lepra*, *Arte de trovar*, *Tratado de consolidación*, talvez não tenha feito teatro, assim como Gil Vicente provavelmente desconheceu a *Farsa do Mestre Pathelin*; mas os historiadores necessitam dessas relações para compor a história e fixar as primogenituras ou “prioridades”, como indica Aragão Morato. Para tanto, valem-se de fontes que possam outorgar verossimilhança a seus argumentos.

² *La farce de Maître Pathelin*, de autor desconhecido, data provavelmente de 1464.

³ *A paixão*, de Jean Michel, data de 1486.

Denis, por exemplo, recorre ao teatro inglês para propor novos paralelos com a arte de Gil Vicente.

Assim, após referir-se ao teatro italiano do início do século XVI, que Pierre Ginguené – cuja obra sobre a literatura italiana constitui provavelmente o principal esteio historiográfico de Ferdinand Denis – examina, destacando o papel de Bernardo Dovizi, conhecido por Bibbiena e autor de *A calandra*, de Ariosto e de Maquiavel, o autor dos *Resumos* busca respaldo na dramaturgia em língua inglesa, observando em rodapé:

Cada nação reclama para si a glória de ter dado à Europa a primeira peça dramática moderna. Os ingleses podem fazer a origem de seu teatro remontar a dois séculos antes dos outros povos, se é verdade que, por volta do ano 1110, um mestre de escola de Dunstable compôs um drama intitulado “Santa Catarina”. No começo do século XVI [1515], apresentava-se na corte da Escócia uma comédia de Sir David Lindsay. Lord Berners, morto em 1532, é considerado como um dos mais antigos dramaturgos ingleses. Assim, ele viveu à época em que floresceu Gil Vicente. V. *A vida do cardeal Wolsey*, por John Galt, *Biblioteca Britânica*, t. 58, p. 181 (DENIS, 1826, p. 152).

A frase de abertura da nota denuncia o problema que o preocupa: cada nação atribui a si mesma a fundação do teatro moderno. Baseado na leitura da biografia do Cardeal Wolsey, redigida por John Galt, autor popular no começo do século XIX graças aos romances históricos que escreveu, Ferdinand Denis cita alguns precursores britânicos que, ao mesmo tempo, retificam e ratificam sua tese: corrigem-na, porque Galt refere-se a um autor do século XII; confirmam-na, porque os mencionados Lindsay e Berners são, no máximo, contemporâneos do dramaturgo português.

Ferdinand Denis provavelmente leu o livro de John Galt (1799-1839), que publicou, em 1812, *The life and administration of Cardinal Wolsey*, reeditado em 1817 e 1824. Em nota de rodapé, o novelista escocês, para provar a influência e supremacia escocesa sobre os ingleses, alega:

Em 1515, uma das comédias de Sir David Lindsay foi apresentada na corte da Escócia. Não pude encontrar, durante toda a vida pública de Wolsey, qualquer drama secular em inglês que tivesse sido exibido na Inglaterra. [...] Dr. Berkenhout menciona, no prefácio de suas biografias britânicas, que, por volta do ano 1110, um certo Geoffrey, mestre em Dunstable, escreveu um drama denominado “Santa Catarina”, que o doutor, considerando-a uma peça, diz anteceder, em relação a qualquer outra nação moderna, a autêntica história do teatro inglês em aproximadamente duzentos anos. Mas entendo que devemos excluir da história do palco os espetáculos eclasiásticos; e o título sugere que “Santa Catarina” foi exibida em mosteiro. Na época do reinado de Ricardo I, as tragédias de Sêneca, e

outros dramas latinos, foram traduzidos por Henry, um monge de Hyde Abbey. Lord Berners, que morreu em 1532, foi um dos primeiros poetas dramáticos. Não consegui encontrar qualquer uma de suas obras; e as de Lord Morley, quase seu contemporâneo, supostamente se perderam (GALT, 1812, p. 198).

A maior parte dos intelectuais e dramaturgos mencionados por Galt é hoje ignorada: Sir David Lindsay (c. 1486-1555), poeta e dramaturgo escocês, é conhecido sobretudo por *Ane Satyre of the Thrie Estaitis* (c. 1540), moralidade de cunho político; John Berkenhout (1726-1791), físico, naturalista e escritor, publicou, em 1777, *Biographia Literaria, or A Biographical History of Literature: containing the lives of English, Scottish, and Irish Authors*; Geoffrey de Dunstable (? – 1146) foi professor na Abadia de St. Alban, onde encenou um milagre, gênero de peça religiosa medieval; Sir John Bourchier, Lord Berners (1467-1533), introduziu na literatura inglesa a figura de Oberon, que, mais tarde, protagoniza *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare (1564-1616); foi igualmente o tradutor das *Crônicas de Jean Froissart*, relativas à guerra dos cem anos, obra publicada em inglês entre 1523 e 1525; Henry Parker (1476-1556), primeiro Barão de Morley e autor talentoso, traduziu obras de G. Boccaccio (1313-1375) para o inglês. Mas foram importantes para quem os lembrou: para Galt, porque lhe competia afiançar a anterioridade do teatro escocês sobre o inglês, que, ao final do século XVI, ostentava os nomes de William Shakespeare, Christopher Marlowe, Thomas Kyd, John Ford, entre outros; para Denis, porque transferia a mesma anterioridade para Gil Vicente, a figura que cabia valorizar naquele ponto de seus *Resumos*.

Por isso, o historiador francês não precisa conferir as fontes, bastando citá-las quando convêm. Exemplar do trânsito de informações é a referência a Erasmo de Rotterdam no texto de Denis e nos dos que o antecederam. Diogo Barbosa Machado é provavelmente o primeiro a informar, na *Biblioteca Lusitana*, que Erasmo teria aprendido a língua portuguesa para ler a dramaturgia vicentina no original:

Tão largamente se estendeu a fama do seu talento poético, que saindo do continente de Espanha estimulou a Erasmo de Rotterdam, célebre filólogo, a aprender a língua portuguesa para penetrar as agudezas que estavam ocultas nas obras de Gil Vicente e, depois que as leu, confessou ingenuamente que nenhum poeta mais exatamente como ele imitara o estilo de Plauto e de Terêncio (MACHADO, [19—], v. 2, p. 383).

Essa informação dificilmente seria correta, pois Erasmo, nascido em 1466, falecera em 1536, quando as obras de Gil Vicente ainda não tinham sido publicadas, o que ocorreu apenas em 1562, por iniciativa dos filhos do dramaturgo. Friedrich Bouterwek, porém, que lera Diogo Barbosa Machado, repete a

observação, sem indicar a fonte – “diz-se que Erasmo aprendeu português com o motivo expresso de ler as comédias de Gil Vicente no original” (BOUTERWEK, 1823, p. 86). Sismondi endossa a narração do fato:

Erasmo, quando judeus portugueses refugiados em Rotterdam aparentemente encenavam este restaurador do teatro moderno, aprendeu português com o objetivo único de poder ler as comédias de um homem que provocava tanto entusiasmo (SISMONDI, 1829, p. 450);

assim como Francisco Morato: “ao menos conta-se de Desiderio Erasmo, que se resolvera a aprender a língua portuguesa para ler Gil Vicente e que não julgara perdido o seu trabalho” (MORATO, 1817, p. 19). Não admira, pois, que Ferdinand Denis fizesse eco aos precursores, escrevendo: “Foi-lhe concedido então o cognome de Plauto; mas Erasmo, que aprendera o português para ler suas produções, acha que ele tinha adotado de preferência a maneira de Terêncio” (DENIS, 1826, p. 153).

Observe-se que Bouterwek e Francisco Morato empregam certa cautela, ao iniciarem a anotação sobre o assunto com um “diz-se”, no caso do primeiro, e “conta-se”, no do segundo. Barbosa Machado e Sismondi, da sua parte, não titubeiam, embora o segundo proponha motivação histórica para a viagem das peças de Gil Vicente até Rotterdam: judeus portugueses, fugindo da conversão a que os obrigava a lei portuguesa de D. Manuel I, teriam carregado consigo textos do dramaturgo conterrâneo. Apoiado em predecessores tão ilustres, Ferdinand Denis não se constrange em reproduzir a lenda, sem discuti-la.

O mesmo se passa, quando se trata de associar a obra de Gil Vicente à comédia latina. Barbosa Machado indica que, antes dele, o dramaturgo era conhecido por Plauto português, citando Manuel de Faria e Sousa como responsável pela designação.⁴ Sismondi a repete, anotando que “os portugueses chamavam-no seu Plauto” (SISMONDI, 1829, p. 449). Ao contrário de Almeida Garrett, reproduzido antes, Ferdinand Denis prefere não tomar posição a respeito; mas acaba por se apoiar no testemunho pouco verossímil de Erasmo, conforme se verificou.

Os exemplos apresentados parecem ter interesse apenas episódico, indicando que as informações podem circular, sem que as fontes sejam consultadas ou que se confirmem os dados. Mas careceriam de importância, se não constituíssem o prólogo de um fenômeno mais amplo: a leitura da obra do autor examinado. Como Ferdinand Denis não teve acesso às comédias e farsas de Gil Vicente, contenta-se em reproduzir o que anotaram seus precursores, não deixando de emitir opiniões, que passam por próprias e consistentes.

O livro resultante da compilação dos dramas de Gil Vicente datava de 1562, conforme sugerem os historiadores da

⁴ São as palavras de Barbosa Machado: “o seu Plauto como era intitulado por muitos e principalmente por Manuel de Faria e Sousa, Epit. das Hist. Portug. Part. 2, cap. 18.” (MACHADO, v. 2, p. 383).

literatura consultados por Denis. Barbosa Machado informa que, em 1586, foi impressa uma edição corrigida, sendo que “várias obras poéticas saíram dispersas antes” (MACHADO, [19—], v. 2, p. 384); relaciona ainda edições avulsas do *Auto de Amadis de Gaula*, de 1612, constante do catálogo de livros proibidos pela inquisição, o *Auto da barca do inferno*, com edições em 1623 e 1671, e o *Auto de D. Duardos*, de 1613, cuja autoria, erroneamente atribuída a Gil Vicente, pertence a D. Luís, Infante de Portugal (MACHADO, [19—], v. 3, p. 49).

Não há edições de Gil Vicente ao longo do século XVIII, obrigando os estudiosos e admiradores de sua obra a restringirem-se a esse patrimônio parco e duvidoso. Diogo Barbosa Machado talvez tenha lido seus textos, embora, no verbete dedicado ao dramaturgo, cite tão-somente o epitáfio gravado em seu túmulo, reprodução do que “se acha impresso no fim das suas obras” (MACHADO, [19—], v. 2, p. 383). Mas certamente Ferdinand Denis não leu nenhuma linha de Gil Vicente, conforme confessa no capítulo que lhe destina, em trecho citado antes.

Quem parece tê-lo lido é Friedrich Bouterwek, ainda que Denis duvide do pesquisador germânico:

Ignoro, porém, se Bouterwek leu inteiramente Gil Vicente. Parece que ele quis nos dar antes uma prova de sua bizzarria que de seu talento; e o auto que analisa oferece uma mistura do profano e do sagrado mais monstruoso que nos poemas épicos portugueses que tanto condenou (DENIS, 1826, p. 155-156).

Porém, apesar da incredulidade de F. Denis, F. Bouterwek refere-se não apenas à edição *princeps* da obra de Gil Vicente, mas também informa o lugar onde ela se encontra, bem como descreve suas características:

A biblioteca da Universidade de Göttingen contém uma cópia dessa velha edição, intitulada: - Compliaçam [sic] de todas las obras de Gil Vicente &C.- Empremiose em a muy noble e sempre leal cidade de Lisboa, anno 1562, in folio.

O título completo pode ser encontrado na edição Dieze de Velasquez, p. 87. O texto dos dramas está impresso em caracteres góticos, mas a introdução que precede cada peça está impresso no moderno tipo romano. Nos dramas, as línguas portuguesa e espanhola são empregadas indiscriminadamente, e, embora as introduções sejam escritas majoritariamente em português, algumas delas estão também em espanhol. Não conheço edição posterior da obra de Gil Vicente. Barbosa Machado não menciona alguma de data subsequente. Como pode o público português esquecer tão completamente um antigo favorito? Apenas uns poucos autos de Gil Vicente foram impressos individualmente no século XVII (BOUTERWEK, 1823, p. 86-87).

Professor da Universidade de Göttingen desde 1802 até sua morte, em 1828, Friedrich Bouterwek deve ter encontrado a raríssima obra na biblioteca da instituição onde trabalhava. Talvez não tenha analisado os textos dos quatro volumes que formavam a compilação, mas o que leu bastou para estabelecer o *corpus* reproduzido em seu livro sobre a literatura portuguesa e repetido por seus sucessores.

F. Bouterwek analisa várias peças de Gil Vicente, começando pelo exame do *Auto da feira*, a que sucedem observações relativas a *Floresta dos enganos* e ao *Auto de Amadis de Gaula*. Simonde de Sismondi, que destinou ao dramaturgo lusitano um número menor de páginas, mas que, certamente, não teve oportunidade de lê-lo, antecipou a metodologia de Ferdinand Denis: escolheu o primeiro texto estudado por Bouterwek e reproduziu-o quase inteiramente, justificando-se: “Eis, segundo Bouterwek, o extrato de um destes autos, que me parece característico” (SISMONDI, 1829, p. 452). Alicerçado nesse esclarecimento, segue em frente, reproduzindo o *Auto da feira* e transcrevendo, entre as páginas 452 e 455, os trechos considerados exemplares por Bouterwek.

Trigoso Morato menciona o procedimento do pesquisador suíço, observando em nota de rodapé:

Simonde de Sismondi tirou de Bouterwek vários extratos do Auto da feira, representado a El Rei D. João III, em Lisboa, nas matinas do Natal do ano de 1527, e os imprimiu no tom. 4 da obra já citada, pág. 451 (MORATO, 1817, p. 17).

Antecipado por historiadores tão ilustres, não admira que Ferdinand Denis se sentisse à vontade para copiar o resumo e as citações apresentadas por Bouterwek.

Uma comparação entre os três autores pode ilustrar as semelhanças entre os textos, sugerindo o trânsito, sem mediações, de um historiador para outro. Reproduz-se a seguir o segmento inicial do exame do *Auto da feira*, a que procedem sucessivamente F. Bouterwek, Simonde de Sismondi e Ferdinand Denis:

A favor de Sismondi, pode-se afirmar que ele abre a exposição relativa ao *Auto da feira* com a seguinte observação:

| BOUTERWEK | SISMONDI | DENIS |
|--|---|---|
| Mercúrio entra como uma personagem alegórica, e como representante do planeta que leva seu nome. Ele explica a teoria do sistema planetário e o zodíaco, e cita fatos astronômicos a partir de Regiomontano, ⁵ numa longa série de esboços no velho estilo nacional. Aparece um serafim enviado por Deus em resposta às orações do Tempo. O serafim, na qualidade de arauto, proclama uma grande feira anual em honra da Virgem Maria, para a qual convida as pessoas a comparecerem. [segue citação em rodapé] | “Na primeira cena, vemos Mercúrio, o representante do planeta desse nome; ele explica, conforme a autoridade de João Regiomontano, a teoria do sistema dos planetas e dos círculos da esfera, num longo discurso em redondilhas. A seguir, aparece um serafim enviado por Deus em resposta às orações do Tempo. Ele anuncia, como arauto público, uma grande feira em honra da Santa Virgem e convida todos a virem e fazerem compras. Exprime-se em versos datílicos”. [citação no corpo do parágrafo] | “Na primeira cena, Mercúrio explica o movimento dos planetas segundo o sistema então adotado. Logo, porém, aparece Serafim, mensageiro do céu, que convida os habitantes da Terra para uma feira que se prepara em honra da Santa Virgem. Ele repreende então o clero da época, cujo luxo era crescente.” [citação no corpo do parágrafo] |
| A seguir, o Diabo faz sua entrada, carregando uma pequena barraca. Ele discute com Tempo e Serafim, e afirma que, entre homens como eles, certamente encontrará compradores para seus bens.” [segue citação em rodapé] | “O Diabo aparece como bufarinheiro; discute com serafim e afiança que encontrará mais fregueses para suas mercadorias que eles.” [citação no corpo do parágrafo] | “O diabo, que também tem mercadorias a oferecer, chega cedo e discute com o enviado do céu. Ele tem certeza de conquistar o gosto dos homens com o que tem a vender, trazendo-lhes vícios e meios de satisfazer suas paixões.” |
| Mercúrio chama Roma eterna como a representante da Igreja. Ela aparece e oferece a venda paz de espírito, como uma mercadoria mais preciosa. O Diabo protesta; e Roma sai da cena.” | “Mercúrio, da sua parte, chama Roma, como representante da Igreja. Ela aparece e oferece suas preciosas mercadorias, entre outras, a paz de espírito. O Diabo se lastima, e Roma se retira.” | “Por uma bizarrria maior que todo o resto, é Mercúrio quem chama Roma, enquanto representante da Igreja, para decidir nessa discussão tempestuosa. Ela oferece a paz da alma, que o diabo não quer aceitá-la, e Roma se distancia |
| Aparecem dois camponeses portugueses no mercado. Um está ansioso para vender sua mulher”. (BOUTERWEK, 823, p. 84-95) | “Dois camponeses portugueses chegam ao mercado: um tem muita vontade de vender sua mulher.” (SISMONDI, 1829, p. 452-455) | para dar lugar a dois lavradores portugueses, sendo que um deles deseja vender sua mulher”. (DENIS, 1826, p. 156-157) |

“eis, segundo Bouterwek, o resumo de um de seus autos, que me parece característico” (SISMONDI, 1829, p. 452). A favor de Denis, constata-se que ele procura interpretar os trechos que lê, pois encontra, no excerto reproduzido por Bouterwek, a censura ao clero, efetivamente manifestada por Gil Vicente, mas ignorada pelo estudioso alemão. Além disso, assume posição crítica, chamando a atenção para o desenvolvimento inverossímil do enredo, que julga bizarro, ao permitir que Mercúrio, o planeta ou o deus pagão, convoque Roma, alegoria da Igreja, para o palco.

Ao condenar a falta de concatenação lógica entre as cenas, Ferdinand Denis emprega um critério dos tempos modernos,

⁵ Johan Müller Regiomontano (1436-1476), astrônomo alemão, era seguidor das teses de Ptolomeu relativamente ao sistema solar, reiterando a noção de imobilidade da Terra.

que, ao contrário do modelo do teatro medieval, indiferente às leis da causalidade narrativa, valorizava a construção motivada e coerente da ação. Desconhecendo as regras aristotélicas recuperadas pelas poéticas renascentistas e difundidas pelo Barroco francês, por intermédio do pensamento de Boileau e das tragédias de Corneille e, sobretudo Racine, Gil Vicente propunha peças em que o importante era produzir comicidade, conforme uma troca rápida e inesperada de cenas e personagens. Ferdinand Denis pertence a outra época; sem ter lido a obra do teatrólogo português na íntegra, preferiu ficar com seus paradigmas, com os quais avalia o pouco a que teve acesso.

Esses padrões retornam, quando aborda *Mofina Mendes*, introduzido graças à pesquisa de Francisco Trigoso de Aragão Morato, que, em nota de rodapé, escreve:

Entra primeiro um frade, que por modo de pregação recita o argumento do auto, no qual acarreta muitos nomes de autores sagrados e profanos, que parecem trazidos ali de propósito para escarnecer o vicioso estilo de que usavam os pregadores do tempo (MORATO, 1817, p. 17).

Após citar a fala do frade, prossegue Morato:

No princípio do auto entra a Virgem Maria acompanhada das suas damas, que são a Pobreza, a Fé, a Prudência e a Humildade. Vem depois o anjo Gabriel, e faz-se a Anunciação. Então cerra-se a cortina, e ajuntam-se os pastores para o tempo do Nascimento; os quais, depois de repetirem um comprido diálogo, deitam-se a dormir. Neste momento aparece de novo a Santa Virgem, S. José, e a Fé com as mais Virtudes, que de joelhos rezam um salmo a versos (MORATO, 1817, p. 18).

Anotando que a cena “tem muito sal cômico” (MORATO, 1817, p. 18), ele encerra o exame do *Auto de Mofina Mendes* com nova citação. Da sua parte, Ferdinand Denis, após explicar que analisa a peça “conforme a *Memória da Academia das Ciências*”, transcreve quase literalmente as ponderações do pesquisador português, reproduzindo as mesmas citações:

Um monge aparece e, em forma de sermão, apresenta o argumento do auto, em que faz entrar uma série de nomes de autores sagrados e profanos, aparentemente criticando o estilo defeituoso que empregavam os pregadores da época. Enfim, o padre explica as razões que o fizeram entrar em cena.

No começo do auto, a Virgem Maria entra acompanhada de suas damas, a Pobreza, a Fé, a Prudência e a Humildade. Aparece a seguir o arcanjo Gabriel, que faz a Anunciação. Fecha-se então a cortina, e os pastores reúnem-se para o momento do nascimento, após recitar um longo diálogo.

Eles adormecem. A Santa Virgem aparece de novo, seguida por São José, a Fé e as Virtudes, que recitam um salmo em versos, de joelhos (DENIS, 1826, p. 159-160).

Lembrando que “o crítico português [Morato] afirma que o diálogo é cheio de sal e de cômico” Denis encerra o estudo de Mofina Mendes por nova citação, extraída das Memórias sobre o teatro português e vertida para o francês, embora considere a “expressão original, intraduzível” (DENIS, 1826, p. 160).

Também o *Auto de Mofina Mendes* é julgado bizarro, condenação mencionada por duas vezes no parágrafo em que encerra o estudo sobre aquela peça:

Provavelmente nenhum poeta desta época, a não ser Gil Vicente, ofereça uma reunião tão bizarra entre o sagrado e o profano. É assim que o vemos reunir a hierarquia dos anjos, as quatro estações do ano, e o Júpiter da antiga mitologia, que vêm adorar o menino Jesus, enquanto Davi entra para cantar salmos. Um Te Deum termina esta bizarra composição (DENIS, 1826, p. 161).

Porém, a mescla de sagrado e profano não é juízo próprio de F. Denis, que reproduz, mais uma vez, reflexões encontradas na pesquisa de Francisco Morato:

Mas o que não é possível deixar em silêncio, quando se considera a conformidade que deviam ter os dramas de Gil Vicente com os costumes e opiniões de seu tempo, é a desassisada mistura que neles a cada passo se encontra do sagrado com o profano. Uma vez as diversas ordens de anjos, as quatro estações do ano, e o fabuloso Júpiter vêm adorar o menino Deus; e logo entra Davi repetindo alguns passos dos Salmos, dando-se fim à representação com o Te Deum laudamus (MORATO, 1817, p. 14).

Vale lembrar que Morato não se refere, nesse momento, explicitamente ao auto até então examinado por Denis; esse, porém, considera adequada a conclusão, transportando-a para o lugar de seu capítulo em que reputa ser legítimo posicioná-la.

As apropriações a que F. Denis procede não se limitam aos pontos indicados, transformando o capítulo X numa montagem de anotações encontradas por ele em seus precursores. Não significa que o pesquisador francês carecesse de idéias próprias ou de idoneidade intelectual para conduzir sua própria investigação histórica. Mas, na falta do documento original, privação a que se soma a precariedade das condições dentro das quais levou adiante seu projeto, Denis supõe que age com correção. Pior seria ignorar a obra de Gil Vicente, dá ele a entender, ainda mais que seu fito é apresentar, ao público leitor francês, a literatura portuguesa enquanto um conjunto harmônico e consistente. A ausência de uma peça prejudicaria o todo, e o autor dos *Resumos* provavelmente preferiu pagar o preço que custava a decisão tomada.

Por conseqüência, ele opera a uma espécie de *corta & cola* (*cut & paste*), similar às operações proporcionadas pelos mo-

ernos editores de texto. Sem dispor dos meios proporcionados pela tecnologia contemporânea, o modesto historiador da literatura sabe lidar com dados colecionados em outros autores, conferindo-se unidade e sentido. E não é por estar privado das fontes que ele tem pruridos estéticos: emite juízos de valor e expressa preferências, como se fosse profundo conhecedor do assunto. Pode fazê-lo, porque conta com paradigmas que previamente lhe fornecem a grade de avaliação, com a qual constrói prioridades, hierarquiza autores e formula apreciações críticas.

No contexto da história da literatura produzida posteriormente, sobretudo ao longo do século XX, uma das principais dificuldades experimentadas por Denis foi suplantada: o cânone vicentino está estabelecido; além disso, a obra do dramaturgo português é mundialmente reconhecida, sendo valorizada a originalidade da composição, para além das limitações do teatro medieval, mas não atada às convenções do classicismo renascentista, que encolheram as pretensões criativas de muitos escritores no século XVI.

Se escrevesse seus *Resumos* nos nossos dias, Ferdinand Denis provavelmente disporia de melhores condições de produção de seu texto historiográfico. Logo, seu livro – ou, pelo menos, o décimo capítulo – não apresentaria os tropeços e problemas arrolados até aqui. Teria redigido outra obra, circunstância que talvez relegue o estudo até aqui analisado, trabalho que soma 180 anos de existência, para a categoria das peças descartáveis de um museu de ciências.

Essa atitude, porém, eliminaria dois aspectos fundamentais do livro, exemplificados pelo capítulo X:

- o processo metodológico empregado, ainda encontrável nas histórias da literatura escritas atualmente;
- a migração, sem mediações, das leituras dos textos examinados, que são copiados ou transcritos, sem que tal permissividade seja considerada transgressiva ou desonesta.

A permanência dessas práticas sugere que, se Denis reelaborasse seu livro, reapareceriam intactas essas características, indicando que seus *Resumos*, antigos, mas não inteiramente superados, ainda nos dão lições relativas à natureza, ao significado e à metodologia da história da literatura.

3 A história da literatura à luz da lição

A primeira lição diz respeito à metodologia, caracterizada pela incessante busca das origens. O ensinamento, porém, provém da impossibilidade de execução da tarefa, mostrando-

se impraticável e ilusória a idéia de narrar os inícios. Ainda que essa seja uma das grandes ambições da historiografia da literatura (e da historiografia, de modo geral), a busca das origens é um Graal inatingível, já que toda genealogia remete a um princípio situado ainda mais atrás no tempo. O drama vicentino deveria corresponder ao nascimento do teatro em Portugal, mas, antes deles, existiram as *mourarias*, como o próprio Denis observa:

Desde a época em que conseguiram livrar-se do jugo dos mouros, os portugueses entregaram-se com ardor aos jogos guerreiros adotados pelos vencedores. As danças mouriscas, animadas por uma pantomima expressiva, deram provavelmente a primeira idéia das representações teatrais (DENIS, 1826, p. 150).

Gil Vicente poderia ser então o iniciador do teatro ibérico, se o Marquês de Vilhena não o tivesse precedido: “Manuel de Aragão Morato [...] confessa que o Marquês Henrique de Vilhena compôs uma comédia alegórica por ocasião do casamento de Fernando I, nos primeiros anos do século XV” (DENIS, 1826, p. 151).

Denis dá-se, enfim, conta da inutilidade da investigação que persegue as primogenituras, ao introduzir, em rodapé, comentário já citado: “cada nação reclama para si a glória de ter dado à Europa a primeira peça dramática moderna” (DENIS, 1826, p. 152), valendo-se, para comprovar seu raciocínio, do exemplo inglês, cuja dramaturgia teria sido precedida pelos escoceses, conforme sugere John Galt, no livro consultado por ele. Isso não o impede de seguidamente procurar as origens e determinar os começos, estabelecendo as genealogias segundo os interesses de sua pesquisa.

Provavelmente age dessa maneira, porque percebe, com grande lucidez, como sugere o comentário, que a busca das origens é uma tarefa de cunho nacional, e não um projeto literário. São as nações que reclamam a glória de darem nascimento a um gênero determinado, razão pela qual John Galt, que lhe fornece dados históricos relativos às primícias da dramaturgia em sua língua materna, destaca a prioridade de escoceses sobre ingleses. Para Galt, escocês e autor de romances históricos de bastante sucesso em sua época, era importante afiançar a supremacia de seus compatriotas sobre a Inglaterra, numa época em que se fortalecia o sentimento de pertença nacional em toda a Europa, processo que englobava os esforços autonomistas da Escócia. Denis é sensível a ponto de identificar o problema, que, contudo, reitera em seu argumento historiográfico.

A distância histórica que separa os *Resumos*, escritos por Ferdinand Denis, e as histórias da literatura atualmente praticada, revela a diferença acentuada entre o material com que

aquele estudioso lidou e o que hoje está à disposição, conforme se mencionou; mas denuncia também a persistência de uma atitude metodológica, que, vista de longe, mostra-se mais definida e de localização mais fácil.

A segunda lição é conseqüência da primeira: a metodologia focada na genealogia justifica e confere significado à historiografia da literatura, ao propor paradigmas nacionais, cuja importância se acentua ao longo do tempo. Não foram esses elementos que alavancaram a obra de Gil Vicente, e sim sua popularidade e acolhida entre todas as camadas sociais. Foram esses os fatores que determinaram não apenas a publicação – ainda que póstuma – de sua obra completa, mas também a imitação de sua poética, segundo informa Diogo Barbosa Machado, reproduzido por Francisco Morato (MORATO, 1817, p. 23) e Ferdinand Denis, que elencam os seguidores do dramaturgo: “Entre seus imitadores, Gil Vicente contou com D. Luís, filho do rei D. Manuel, Brás de Resende, Henrique Lopes, Jorge Pinto, Antônio de Azevedo, Antônio Ribeiro Chiado e Jerônimo Ribeiro” (DENIS, 1826, p. 163). A mesma popularidade fez também com que lhe fossem atribuídas peças que não redigira, como o *Auto de D. Duardos*, de autoria de D. Luís, Infante de Portugal, mas, segundo Barbosa Machado, “impresso com o nome de Gil Vicente” (MACHADO, [19—], v. 3, p. 49), curiosidade repetida por Morato (1817, p. 23).

O impacto provocado no meio cultural e artístico, que se estendeu, no caso de Gil Vicente, até o século XVIII, como sugere o sucesso de seu seguidor, o dramaturgo Antônio José, torna o escritor notável, conferindo-lhe a visibilidade que a historiografia da literatura registra e difunde. O impacto, porém, não basta para esclarecer e justificar a presença de um autor na história, a não ser que o marco se converta em início de algum projeto, gênero ou poética. O efeito torna-se então causa, e essa toma um nome: origem, mitificada por quem reconhece o acontecimento. Mitologiza-se igualmente o responsável pelo acontecimento, o escritor originante, transformado em herói, até o momento em que for substituído por um outro artista, capaz de produzir obra propulsora de novo impacto, com conseqüências similares.

É a leitura provocada por um autor e uma obra – ou os seus efeitos, como quer Hans Robert Jauss (JAUSS, 1970; WARNING, 1975) – que garante a presença daquele sujeito e de seus produtos na história da literatura. Desses, por sua vez, exigem-se originalidade e, seguidamente, nacionalidade, fatores, porém, não reivindicados nas leituras que despertam. Essas podem ficar caracterizadas pela duplicação e, como no caso examinado, simples imitação ou transcrição. A obra precisa ser única e irrepetível, não a leitura que suscita, que pode se mos-

trar sempre igual e reiterada. De certo modo, é isso o que via de regra se espera dos leitores – que eles saibam reproduzir, sem erros, os elementos considerados verdadeiramente significativos de um texto, seja numa perspectiva histórica, seja numa perspectiva crítica.

Quando Ferdinand Denis, despudoradamente, copia os predecessores, ele não está diminuindo ou rebaixando seu próprio trabalho, mas construindo seu texto como se fosse uma tapeçaria formada de citações. O olhar contemporâneo flagra o avesso do tecido, graças à distância temporal que separa os *Resumos*, redigidos nas primeiras décadas do século XIX, e o leitor do século XXI. Mais importante, porém, do que sublinhar seus equívocos, dados suplantados pelo tempo ou a alteração da perspectiva crítica ou teórica, é verificar que não se alterou muito a natureza da história da literatura. Essa continua a confiar nas origens, afirmada pela força da repetição, reiteração que garante a verossimilhança do relato, a ponto de poder descartar a recorrência às fontes.

Do longínquo 1826, Ferdinand Denis mostra o que historiadores da literatura continuam a fazer, quando, ao invés de traduzir o que leram, lêem o que ele leu. Refazendo seu percurso, descobre-se o caminho da produção da história da literatura, cuja natureza localiza-se na persistente afirmação de um trajeto já percorrido.

Abstract

Study of Chapter X, about Gil Vicente, in Ferdinand Denis' Résumés de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil (1826), in order to understand how the patterns of the History of Literature are built, the canon takes shape, and the aesthetic values strengthen in time.

Keywords: history of literature; formation of the canon; Ferdinand Denis.

Referências

BOUTERWEK, Frederick. *History of Spanish and Portuguese literature*. Trad. de Thomasina Ross. Londres: Boosey & Sons, 1823.

CESAR, Guilhermino. *Historiadores e críticos do Romantismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: EDUSP, 1978.

DENIS, Ferdinand. *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecoq et Durey, Libraires, 1826.

_____. *Resumo da história literária do Brasil*. Tradução, prefácio e notas de Guilhermino Cesar. Porto Alegre: Lima, 1968.

GALT, John. *The life and administration of Cardinal Wolsey*. Londres: Cadell and W. Davies, 1812.

GARRETT, Almeida. Bosque da história da poesia e língua portuguesa. In: _____. *Parnaso lusitano*. Paris: J. P. Aillaud, 1826. v. 1.

JAUSS, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: BN, [19—]. (Biblioteca Virtual dos Descobrimentos Portugueses). CD-ROM.

MORATO, Francisco Manuel Trigoso de Aragão. *Memória sobre o teatro português (que contém a sua origem, progresso, decadência e restauração)*. Lida na Assembléia pública de 24 de junho de 1817. Impressa no v. V das *Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Tipografia da Academia, 1817.

NORBERTO, Joaquim. Atas das sessões de 1890. *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 53, p. 474 – 477, 1890.

_____. Bosquejo da história da poesia brasileira. In: _____. *Modulações poéticas*. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1841.

SILVA, Pereira da. Uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira. In: _____. *Parnaso Brasileiro*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1843. v. 1.

SISMONDI, J. C. L. Simonde de. *De la littérature du Midi de l'Europe*. Paris: Treuttel et Würtz, 1829.

WARNING, Rainer. *Rezeptionsästhetik*. München: Fink, 1975.

ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.