

SOBRE A ARTE DE SE PRESERVAR DA FERRUGEM DE CRONOS

Marcos Antônio Lopes¹

Resumo: o artigo aborda as variadas concepções que há muito circulam em torno da ideia de texto clássico. Nesse sentido, a análise se desenvolve a partir do esforço em se definir alguns sentidos da obra clássica no domínio das humanidades, ao mesmo tempo em que passa em revista a opinião de diferentes autores acerca dos atributos definidores de uma obra canônica.

Palavras-chave: Conceito de Clássico; Tradição e inovação intelectual; Transmissão e Recepção de Ideias.

Abstract: the article approaches the varied conceptions that there is a lot circulate around the idea of classic text. In that sense, the analysis is developed starting from the effort in to translate some senses of the classic work in the field of human sciences, at the same time in that research the different authors' opinion concerning the attributes of definition of a canonical work.

Keywords: Concept of Classic; Intellectual Tradition and Innovation; Transmission and Reception of Ideas.

“Ele – encerrado na sua esqualida água-furtada, com o seu casaco surrado, com os seus direitos de autor reconhecidos ou não reconhecidos; reinando (porque é isto o que ele faz) da sua sepultura, após a sua morte, sobre inteiras nações e gerações que quiseram ou não quiseram dar-lhe pão enquanto vivo –, é um espetáculo bastante curioso!”

Thomas Carlyle

O historiador espanhol José Antonio Maravall observou que o contato dos autores modernos com os textos antigos fora capaz de produzir efeitos comparáveis àqueles dos viajantes que, pioneiramente, rumavam para as índias, retornando de lá sob o fardo de uma suntuosa riqueza. (MARAVALL, 1986, p. 306) Mas essa avaliação positiva acerca do valor da Antiguidade clássica seria sensivelmente alterada ao longo da Época Moderna, na medida em que a cultura greco-romana foi deixando de ser objeto de reverência servil e imitação obrigatória. No decorrer do século XVII, e a partir dos conflitos surgidos entre os habitantes das diferentes repúblicas de letras, percebeu-se que o culto excessivo às grandezas das

¹ Doutor em História pela Universidade de São Paulo. Pesquisador do Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq (Bolsista Produtividade em Pesquisa). Professor na Universidade Estadual de Londrina.

autoridades do passado fora um desvio de rota passível de correção. Ora, no século de Descartes e da Revolução Científica, os homens de saber começaram a distinguir uma lei de aperfeiçoamento do conhecimento ou, dito em termos iluministas, uma lei de promoção progressiva da atividade intelectual. Essa nova percepção, que pouco a pouco passaria à condição de corrente dominante nos terrenos da história humana, foi expressa pela ideia de que do cobre velho das antigas tradições surgiria o ouro novo das modernas transgressões e inovações. Como reconheceram muitos escritores modernos já suficientemente nutridos de consciência histórica e, por conseguinte, dotados do novo senso acerca do passado – Giambattista Vico à frente de todos, pela agudeza e maior amplitude de suas concepções acerca das diferenças culturais –, seria preciso valorizar os Antigos pelo fato de terem vivido a braços com as quimeras e os falsos juízos. Afinal, o simples reconhecimento de suas ilusões, em um ambiente historicamente distanciado, já era elemento suficiente para garantir uma insuperável dianteira cultural aos Modernos. O valor pedagógico do erro esclareceria e fortaleceria os Modernos, naturalmente situados em andaimes mais elevados da experiência humana no tempo. E o próprio Cícero, um autor antigo de marcante influência nos Tempos Modernos, dera o bom exemplo. Em um de seus conhecidos textos sobre a arte retórica, ele já considerava ser mais adequado não procurar nas obras dos predecessores por suas falhas e lacunas, mas sempre buscar o que nelas houvesse de melhor, elogiando-as em seus justos merecimentos. (CÍCERO, 2010) Contudo, a superioridade qualitativa das perspectivas mais ao sabor do moderno historicismo, brotasse elas de influentes fontes do mundo antigo, ou mesmo da própria Modernidade, não produziu unanimidade. Muitos autores modernos se desviaram, derrapando na miopia da superioridade ora de Antigos ora de Modernos, no que prepararam o terreno para numerosas batalhas de ideias ou, como se referiu Joan DeJean, embrenhando-se em guerras culturais. (DEJEAN, 2005)

E quanto ao tema da Querela entre Antigos e Modernos, a bibliografia especializada é vasta. (ABBAGNANO, 1997; DEJEAN, 2005; FERRIER-CAVERIVIÈRE, 1981; GILLOT, 1968; RIGAULT, 1856) Entre os textos de época, Charles Perrault e Jonathan Swift conceberam os manifestos capitais. Se os textos de Jonathan Swift não são os artefatos literários mais esclarecedores dos aspectos envolvidos na Querela de Antigos e Modernos, com certeza formam o conjunto mais

divertido, desde que o leitor esteja aparelhado para reconhecer as questões mais candentes implicadas em suas análises como, por exemplo, os conflitos políticos e a crítica das personalidades de época. (SWIFT, 1999) Como se sabe, o escritor irlandês foi um ardoroso praticante da defesa da superioridade dos Antigos e o seu desempenho frente a essa causa levou-o a alguns momentos de exaltação humorística, como em alguns ensaios da coletânea em referência. Na avaliação de Swift, os Modernos foram agentes promotores de um trabalho efêmero. O maior mérito dos Antigos, destaca ele, está na naturalidade de suas atitudes criativas. Nisso, os Antigos portavam-se com a nobreza das abelhas, que físgam a sua matéria-prima em meio às melhores substâncias criadas pela natureza. Em seus combates, Swift lançou mão de interessantes metáforas zoológicas presentes nas obras de autores antigos como Sêneca,² sobretudo no texto intitulado “A batalha dos livros”, como também em “Uma história de um tonel”. Para ele, portar-se como uma abelha em matéria de criações do intelecto era uma maneira de valorizar a memória dos Antigos, um meio de desenvolver e dar maior impulso às criações culturais superiores, sem dúvida fruto de notáveis gerações. Já os Modernos tendiam a comportar-se como outro inseto de menor cabedal. Abastecidos pela presunção de irromper de um grau zero do conhecimento, para inventar as coisas pretensamente mais extraordinárias, acabavam por assumir a atitude das aranhas. Ora, tal forma de comportamento assemelhar-se-ia à soberba exibida pelos deuses. Municiado por tais convicções acerca da obra de seus próprios contemporâneos, Swift os caricaturiza na forma de uma armadura canhestra, espécie de colcha de retalhos de mil pedaços desconexos; os Modernos também foram representados por ele sob a figura de um asno furioso, a escoicear e a atirar excrementos a torto e a direito, dentre outros recursos de que lança mão para contrastar a maior virtude dos Antigos. Já o jesuíta Baltasar Gracián ocupou outra posição nessa escala de valores culturais ao argumentar que o domínio dos assuntos modernos costumava ser mais prazeroso e apresentar maior relevância do que os temas antigos. Os ditos e feitos dos antigos estavam gastos, afirmou Gracián, ao passo que o engenho e atualidade dos modernos tendiam a ser maiores, posto que movidos pelo crescente espírito de

² A concepção senequiana talvez tenha sido aclimatada por Swift na forma da recomendação da modéstia quanto a certos maus modos de se gabar da capacidade inventiva. Segundo Sêneca, bom mesmo seria ordenar tudo o que acumulamos em nossas diferentes leituras, pois o que é guardado de forma organizada será melhor conservado. Assim, os saberes unidos em uma só forma permitem perceber as suas origens, e demonstrar as suas transformações. (SÊNECA, 2008, p. 81)

curiosidade. (GRACIÁN, 1969) Na pauta do sagaz clérigo estavam temas como os da invenção e da originalidade, pois o deleite de se escrever acerca dos próprios horizontes que se vai inventando por si mesmo é superior a qualquer gênero de imitação de cânones, por maior nobreza que possam conservar. E o artista que assim procede, argumentou outro escritor espanhol, transfere sua compreensão a seus escritos, de modo comparável ao pai que a seu filho transfere o próprio sangue. (LOPE DE VEGA *apud* MARAVALL, 1986, p. 320)

No entanto, no que pesem sentimentos de superioridade entre Antigos e Modernos, ou mesmo de valoração equitativa dos artefatos culturais, nem sempre se reconheceu importância aos elos de tradições, a vincular os tempos idos com aqueles que correm à vista dos viventes no tempo presente. Sob esse aspecto Schopenhauer foi um autor notável. Crítico muito impaciente com a pretensa superioridade do novo – do império absoluto do atual e do recente apregoado a partir do advento das sociedades industriais e da cultura liberal-burguesa –, o que se verifica com o passar do tempo é, em realidade, um empobrecimento crescente da cultura. A cada nova geração, considerou Schopenhauer, derrama-se no mundo um volume profuso de pessoas que pouco ou nada sabem das tradições, mas que se apropriam dos resultados do conhecimento humano acumulado ao longo dos séculos, de maneira apressada e circunstancial. Agindo de maneira calculada, e obtendo resultados insignificantes, essa gente tenciona ser mais esperta do que toda a sabedoria do passado. E o filósofo desenvolve o seu argumento em termos mais agudos:

Não há nenhum erro maior do que o de acreditar que a última palavra dita é sempre a mais correta, que algo escrito mais recentemente constitui um aprimoramento do que foi escrito antes, que toda mudança é um progresso. [...] Assim, em geral vale aqui, como em toda parte, a regra: o novo raramente é bom, porque o que é bom só é novo por pouco tempo. (SCHOPENHAUER, 2007, p. 19-59)

Decerto que o raciocínio do pensador alemão pode remeter-nos aos sentimentos de superioridade cultural, preconceito que caracteriza o gênero humano em todos os tempos, mas que em dadas épocas ganha contornos mais evidentes. Esse parece ser bem o caso das acima referidas querelas que, desde a Grécia antiga, engrossam as tradições de conflitos entre as gerações. Com efeito, em nossa

era tecnológica, vivemos a experiência de uma desvinculação radical com os antepassados. Por força de fenômenos como o da aceleração do tempo histórico, em que o tempo parece comprimido em meio a uma enormidade de ocorrências simultâneas, ideias e valores de apenas uma ou duas gerações passadas parecem-nos de uma estranheza difícil de decifrar. Um largo fosso foi cavado entre o presente vivido e o passado, e quase nada se reconhece das articulações entre ambas as dimensões temporais. Sensações distintas podem ser percebidas na atitude dos homens diante do tempo, principalmente quando se consideram certas variedades culturais entre europeus e americanos, por exemplo. A título de ilustração dessas diversidades, recorro ao depoimento de um historiador acostumado a viver entre dois mundos. Uma residência construída nos meados do século XIX é avaliada como um imóvel novo por um inglês vivendo atualmente em Londres, diz Peter Burke. Mas um casarão de 1900 na Avenida Paulista pode afigurar-se aos brasileiros como verdadeira peça arqueológica, a ser tombada pelo patrimônio histórico. (BURKE, 2009)

Em vista de tais considerações, quando se fala em autores e em obras referenciais da cultura literária ocidental, há muitas dificuldades em encontrar uma definição unívoca do que seja clássico – aquilo que pode ser velho ou antigo, mas que nem por isso deixa de ser bom –, e a melhor atitude de avaliação é adotar um grau de flexibilidade que acomode a maior série possível de bons argumentos, como fizeram por exemplo os críticos literários Kenneth Rexroth, Italo Calvino, Harold Bloom e Eric Auerbach. (1993, 1997, 2001, 2007) Isso porque o estabelecimento do estatuto de obra canônica impõe uma série complexa de dificuldades. O próprio conceito requer atenção especial, pois remete a profundas raízes cronológicas. Quanto a esse aspecto, parece haver o entendimento de que o termo clássico remonta a Aulo Gélío. Em seu multitemático livro intitulado *Noites áticas*, o escritor latino alude a categorias sociais às quais pertenceriam os escritores, distinguindo os de “primeira classe” (*classici*), no interior de uma série de cinco segmentos (GÉLIO, 2010). Para Gélío, a definição do escritor modelar deveria seguir também o critério da expressão correta da linguagem. Segundo suas palavras, clássico seria “Qualquer orador ou poeta, pelo menos daquele grupo mais antigo, isto é, um escritor de primeira classe e contribuinte, não um proletário”. (CURTIUS, 1979, p. 257) Desse modo, parece ficar bem estabelecido que a matriz mais remota do

conceito de obra clássica possui origem romana, não havendo quanto a isso espaço para controvérsias. Mas a fonte dos problemas não está, portanto, em distinguir um ponto de partida para a tradição classificatória de autores e textos reconhecidos como artefatos superiores da cultura, aquelas peças que conseguiram escapar dos efeitos de oxidação da história. Muito antes, as dificuldades de maior vulto vinculam-se ao problema de estabelecer o valor relativo das obras, empresa que exige um trabalho complexo de calibração. De fato, essa atividade se transforma com o passar do tempo, e se altera praticamente a cada nova geração.

Assim sendo, inúmeros autores dão-nos algo importante a saber acerca das medidas maleáveis dos clássicos, espécies de corpos flexíveis, que tanto ganham quanto perdem volume e densidade, em meio à dinâmica dos processos culturais. Nas considerações de um autor da Época Moderna, o escritor francês Alain-René Lesage, os produtores de obras literárias assumiam atitude temerária quando, incautos quanto às mudanças do tempo, deixavam-se iludir com o suave canto representado por elogios passageiros. Muito possivelmente, o sucesso de certos textos pode relacionar-se ao nível até mais vulgar de alguns escritores, que penetram com sucesso entre vasto público franqueado por uma empatia que os autores mais sutis e de maiores recursos não logram alcançar. Talvez por isso se diga, com boa razão, que o sucesso fugaz ostentado por muitos livros afinava-se com a mediania das concepções do autor e as carências de julgamento do público leitor. Ora, refletiu Lesage, os aplausos recebidos pelos artesãos das belas palavras, sobretudo aquelas composições que ganhavam maior intensidade quando transformadas em partituras teatrais, não passavam de uma rarefeita nuvem de fumaça. E nada tão enganador quanto o calor fugaz de um tablado, pois a recepção calorosa hoje colhida no teatro desvanecia-se rapidamente quando da circulação impressa da peça. Também a posteridade, acrescentou Lesage, tendia a receber mal tais criações e a prova da indisposição das novas gerações, quanto a uma peça que causara estrondo em seu berço, era que raramente seria representada no médio ou no longo prazos. E mesmo quando decorridos alguns anos, tais peças voltavam a ser encenadas, as obras outrora bem sucedidas tendiam mais comumente a receber a indiferença do público. E isso por tão numerosas e variadas razões que seria necessário nos contentarmos com o argumento da subjetividade dos tempos, que o autor por vezes nomeia por “o mau gosto dos séculos”. Segundo

Lesage, a honra imediata alcançada por uma obra (qualquer obra) é uma quimera, uma “ilusão do espírito”, a ser corroída pelos efeitos devastadores dos tempos históricos, pela alta volatilidade dos paladares culturais. Por essas e outras motivações, o sucesso momentâneo de uma obra é comparado “ao fumo de uma fogueira de palha que se perde nos ares”. Em suas próprias palavras, expressas na *História de Gil Blas de Santilhana*,

A geração presente acusa a geração passada de mau gosto e os seus juízos serão sucessivamente contraditos pela geração futura. Tenho feito esta observação e concluo daqui que os autores que são presentemente aplaudidos cairão por fim em desprezo. (LESAGE, 1999, p. 733)

E como estava correto em sua análise o setecentista Lesage! Com efeito, lembra Eric Auerbach, todo artefato literário que possua algum nível de expressão artística requer os necessários receptores que lhe chancelem o êxito, no presente ou no futuro. Esses instáveis observadores lhe atribuirão graus específicos de valor, pois não haverá possibilidade de sucesso sem a prévia existência de um público, que reconheça nas obras valor suficiente para a sua aprovação. (AUERBACH, 2007, p. 149) Por isso mesmo alertara o lexicógrafo e grande ensaísta inglês Samuel Johnson, como Lesage, também um escritor setecentista. Segundo Johnson, escritores deveriam estar atentos ao fato de que a verdadeira celebração de seus nomes é coisa muito difícil e quase nunca efetivada em vida. Portanto, seria sempre preciso reservar um olhar desconfiado para os aplausos instantâneos que conseguissem produzir; muito mais prudente seria aguardar pela “justiça da posteridade”.

“Embora um autor seja excepcional”, considerou Johnson, “pode ocorrer que o mérito passe despercebido, escondido em uma variedade de coisas e perdido na miscelânea da vida. [...] e aquele que alcança reputação, vencendo todas essas obstruções, deve reconhecer a influência de outras causas, além da própria diligência, do seu saber ou da sua sagacidade”. (BLOOM, 2005, p. 197)

E é no terreno dos agentes receptores onde as dificuldades se situam e se acumulam em um nível maior de complexidade. De fato, como determinar com margens confiáveis de segurança o que conta e o que não conta no campo das criações intelectuais, seja no plano da tradição filosófica ou da cultura

historiográfica? Quanto a isso, uma das dificuldades mais agudas deriva da própria noção de clássico, que pode se mostrar um valor dotado de alta elasticidade, conforme demonstra José Antonio Maravall. (MARAVALL, 1986, p. 319) Já vimos anteriormente em que chão histórico brotou o conceito de clássico, a partir das reflexões de Aulo Gélío. Mas essa noção ganhou tal notoriedade no campo da cultura literária que a ela se colou uma série de novas acepções. Para especialistas contemporâneos, como Antoine Compagnon, durante muito tempo o cânone foi uma norma estabelecida por uma elite social, norma esta que tendia ao estabelecimento de modelos a se constituírem e a se consolidarem na vida pública como objetos referenciais dignos de imitação. No amplo quadro histórico da cultura ocidental, desde que o cristianismo tornou-se a ortodoxia religiosa imperante, o cânone, ou seja, a relação das obras referenciais, passou a ser estabelecido a partir de uma lista oficial das obras reconhecidas como de inspiração divina e, portanto, dignas de reconhecimento por sua autoridade. (COMPAGNON, 2001, p. 226) Segundo outro comentador contemporâneo, o filósofo Allan Bloom, a dignidade de obra canônica consolidou-se por uma bem cuidada relação de livros que a Igreja reconheceu como verdadeiras expressões do dogma, porque oriundas de fontes límpidas, o que significava que tais textos brotaram de mananciais divinamente inspirados. Por sua qualidade invulgar e pureza de princípios, esses livros induziriam poderosamente à fé, sem que fossem necessárias as intervenções de elementos de difícil domesticação como, por exemplo, a razão e a prova. (BLOOM, s.d.) Outra consideração valiosa quanto ao conceito em tela é a do historiador David Harlan, que argumenta serem os textos clássicos obras multidimensionais e omnisignificantes, por serem capazes de gerar maneiras novas de enxergarmos coisas antigas, assim como ressaltar coisas novas que não haviam sido vistas anteriormente nos textos tradicionais. Não importa tanto nossas alternativas quanto aos ângulos de percepção dos clássicos, afirma ainda Harlan, pois “[...] eles sempre responderão com algo novo. [...] Sua própria indeterminação demonstra que eles jamais podem ser exauridos”. (HARLAN, 2000, p. 43)

E, para além da antiga e consagrada tópica “trago novidades”, que remete com vigor aos necessários contornos de originalidade a envolver os clássicos, as definições do grande texto podem ser multiplicadas. (BLOOM, 2001b, p. 15) Para tornarem-se clássicos, os autores – quero dizer, as suas reflexões, na forma que nos

chegaram por meio de seus textos –, devem atender a três preceitos admitidos como regra consensual por um número razoável de estudiosos: antes de tudo, a notoriedade de um autor como leitor crítico e agudo intérprete das questões de seu tempo deve fazer dele uma referência obrigatória aos que tencionem dedicar-se à compreensão do mundo histórico em que viveu o pensador em tela, a partir de sua obra; além disso, as gerações pósteras precisam reconhecer a via incontornável do contato com as ideias do autor referencial, o que acaba por gerar redes de interpretações e/ou reinterpretações continuamente atualizadas de seu texto. “O fardo da influência tem de ser carregado, se se quer atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental”. (BLOOM, 2001b, p. 18) Outra exigência de equivalente grau de relevância frente aos dois elementos dispostos acima se refere ao fato de que o autor, para trajar-se com a indumentária dos clássicos, deverá também ser autenticado como o compositor de conceitos operacionais que se firmem, mesmo muito tempo depois da criação de suas reflexões, como ferramentas de interpretação de distintas realidades sociais no tempo, ainda que se tratem tais realidades de mundos históricos bastante distintos daquele para o qual as referidas categorias foram criadas, uma vez que as transformações sociais na história alteram o sentido original dos conceitos. Esse padrão estabelecido em três níveis pelo jurista italiano Norberto Bobbio para balizar o clássico na história do pensamento político, decerto que estabelece como ponto inequívoco que uma dignidade maior não é alcançada senão por uma minoria de cabeças pensantes que, sem necessariamente terem sido movidos por uma ação intencional, ainda assim cobriram outros promissores gênios com as sombras incômodas do anonimato. (BOBBIO, 2000, p. 114)

Assim sendo, não haveria propósito evidente em tecer indagações acerca dos maiores clássicos em seus respectivos campos de criação, até porque essas redes hierárquicas são alternantes, sofrendo as variações seletivas do paladar de Cronos. Contudo, não me parece enganoso pensar que entrarão no seletivo rol das obras canônicas aquelas que consigam constituir um amálgama com as seguintes gemas: ser veiculadora de uma linguagem diversificada e que favoreça formas de comunicação de alcance universal; ser dotada de uma original e poderosa força de expressão, que seja suficiente para atrair e manter cativos leitores atentos e

exigentes;³ por fim, possuir uma sabedoria profunda das questões humanas em temáticas de relevo. A rigor, alguns inventores intelectuais congregam esses vários níveis de excelência, em diferentes graus. E, nesse plano, mais importante do que exceder aos que lhe disputam a palma do prestígio para instalar-se no centro do cânone, será persistir combinando os referidos elementos em um modo sempre reconhecidamente elevado.

Em vista dessas reflexões preliminares, a estrutura do clássico parece possuir uma maleabilidade muito específica, propriedade que permite aos públicos receptores, no âmbito de diferentes gerações, torcer e distorcer o texto segundo a conveniência das sucessivas posteridades. Essas posteridades se formam pela sobreposição cronológica das gerações culturais, cada uma delas portadora de significativas diferenças quanto a padrões qualitativos de avaliação e de julgamento em face do valor dos textos. Diante das gerações que se sucedem no tempo, textos fixados de uma vez por todas por suas respectivas autorias – e que com toda certeza não sofreram modificações em sua expressão original, mantendo os sentidos atribuídos quando de sua elaboração –, estranhamente tornam-se verdadeiras entidades mutantes. Com efeito, o significado estabelecido no berço, quero dizer, o sentido intentado pelo autor, pode sofrer alterações sensíveis diante de novas exigências da crítica, que os lerá distintamente, formulando a eles novas perguntas, obtendo respostas diferentes. Por esse ângulo, o clássico pode ser concebido como um “organismo vivo” que muda continuamente, ainda que permaneça sempre idêntico a si mesmo. Com efeito, sua vocação a ser obra maior está justamente em sua estranha capacidade de produzir o efeito de alterar-se, mantendo as suas medidas originais. Se por algum motivo a estrutura ganhar rigidez e tornar-se obsoleta, emitirá claros sinais de *dérogeance*, algo como aquela fatal perda de grau tão temida pela nobreza do *Ancien Régime*. Nesses casos, uma paulatina redução da capacidade de produzir sentidos pode revelar o indesejado sintoma dos fósseis culturais, artefatos que preservarão apenas um valor arqueológico. E a voz do futuro parece ser mesmo uma entidade digna de todo o

³ Força de expressão significa, no presente caso, linguagem de amplo alcance, bem mais do que meras engenharias retóricas. A esse respeito dá bom exemplo Emerson, ao referir-se à linguagens que falam de um modo tão direto, natural e agradável que fazem um texto parecer uma prosa ao vivo com o seu autor. O modo que Montaigne encontrou para redigir os *Ensaíos* exhibe recursos tão naturais, diz Emerson, que “Se cortarmos estas palavras elas sangrarão; são vasculares e estão vivas”. (EMERSON, 1996, p. 116)

respeito. Que o diga Sêneca, ao refletir sobre a glória pessoal como um valor capaz de abrigar uma extensão mais vasta, no que incluímos o virtuosismo no processo da criação intelectual. “A glória é a sombra da virtude”, referiu-se nas *Cartas a Lucílio*,

e a acompanhará sempre, mesmo que ela não queira. Mas como a sombra ora precede, ora segue os corpos, assim a glória por vezes se mostra visível diante de nós; por outras vem por trás de nós; e é tanto maior quanto mais tarde chega, uma vez desaparecida a inveja. [...] Não nos tocará – é verdade –, aquilo que os pósteros dirão de nós; todavia, não cessarão de honrar-nos, mesmo que não possamos ouvi-los. (SÊNeca *apud* SCHOPENHAUER, 2003, p. 8)

A esse propósito, talvez não seja equivocado ilustrar a questão com o curioso caso de Thomas Morus e de sua fantástica ilha de concórdia e justiça social. Como se sabe, a estória de *Utopia* é uma ficção filosófica muito apreciada e isso desde quando o autor revelou-a ao mundo, no ano de 1516. Ao longo dos séculos as sociedades têm-na apreciado muito, admiração que alcança os dias atuais. Nesse largo tempo, o texto de Morus foi avaliado sob muitos ângulos. Ora visto como lamentoso gorjeio filosófico acerca da injusta Inglaterra nos tempos sombrios do rei Henrique VIII, ora como imaginativo gracejo literário quase sem concorrência em obras do gênero, ora como oblíquo plano diretor de reformas sociais, ora como desconcertante admoestação à aristocracia ociosa, ora como severas lições moralizantes aos governantes. Ora, o que conta e o que basta para estabelecer a dignidade da obra do Chanceler inglês como texto canônico em seu gênero é que as interpretações circulantes ao redor do texto ainda não cessaram de produzir interpretações quanto ao novo cosmo intentado por Morus, a partir de seu país imaginário e livre da propriedade privada. Mas, e quanto ao que dizer de seus outros textos, aqueles trabalhos compostos em tons de maior gravidade filosófica, nos quais o autor talvez tenha até depositado mais expectativas intelectuais do que a sua experiência de lugar nenhum? Apenas que sobre esses outros textos de Morus ronda um pesado silêncio de catacumba, talvez porque os sentidos de tais obras tenham sido, digamos, já bem estabelecidos para a eternidade, não comportando as variações essenciais que lhes permitam seguir vivendo no mundo de especulações dos leitores.

Assim, se os demais textos de Morus chegaram à condição de cadáveres que até este momento perderam a esperança de se constituírem em Lázarus de papel,

tais textos morreram por inteiro, tornando muito remotas as possibilidades de ressurreição. Então, no que diz respeito ao clássico, talvez fique evidente que a passagem natural do tempo deve ser agente promotor da saúde do texto, e não a fonte de sua ruína. Desse modo, é possível argumentar, com alguma margem de razão, que o texto clássico é um gênero de reflexão que em alguma medida tornou-se modelar em seu gênero, nunca deixando de intrigar as demais gerações; tendo ultrapassado as barreiras de sua época, o texto também conservou uma força de expressão que não o impediu de seguir como uma interpretação forte de seu próprio mundo histórico, o que não deixa de ser uma exigência natural para o estabelecimento e afirmação do grau superior de um livro. Quietos, parados, imóveis em sua condição cristalizada de tinta que impregna folhas por meio de signos gráficos, segundo a definição de Thomas Carlyle, o clássico assiste pacientemente às transformações do mundo. (CARLYLE, 1963) E ao mudar, o mundo deve transformá-lo, mas de tal modo que lhe permita colocar-se em abrigo seguro da ferrugem de Cronos, ou dos “dentes vorazes do tempo”, segundo os anseios de um autor antigo. (OVÍDIO, 2007) Sem dúvida, o teste de canonicidade de uma obra está reservado ao futuro, quando os leitores-escritores poderão revelar algo acerca da sobrevivência do texto. As formas como esse texto se encontra presente, pelo poder de influência que ainda exerce no plano da criação literária, sempre serão um fator a se considerar como decisivo, reflete Harold Bloom. (BLOOM, 2001b, p. 495)

Assim sendo, talvez seja possível afirmar que os aspectos acima elencados permitam inferir que um grande texto, seja ele de conteúdo histórico ou mesmo uma filosofia política, passa a integrar o rol das “obras que contam”, das “obras fora do tempo”, se o mundo marchar na direção de seus princípios, quero dizer, se os textos possuírem um toque de *je ne sais quoi* de profético, certo poder de premonição de realidades futuras, como aquelas que são marca registrada de um Tocqueville, por exemplo. Essa transhistoricidade da obra de pensamento, que se “descola” do tempo histórico em que foi gerada, para ecoar num futuro mais ou menos distante, é o que também pode selar o destino de um texto, conferindo-lhe a distinção do que comumente se denomina clássico. A atualidade da obra – no sentido da pertinência de seus princípios afirmados no presente – é um dos critérios para a definição do texto de autoridade. Se não é por isso, como explicar que alguns escritores permaneçam “vivos”, ao passo que a maioria amarga uma geladeira (leia-se

esquecimento) que, de um ponto de vista estritamente intelectual, parece ser até imerecida? De fato, há obras que caem no vazio da indiferença do público leitor que, mesmo bem qualificado, por algum motivo não soube distinguir uma perícia superior naqueles artefatos muito nobres e sem dúvida bem dignos de uma abordagem empática frente ao seu real valor. Não se deve perder de vista também os muitos autores perseguidos por crimes de opinião – os heréticos de um modo geral –, assim como não se pode esquecer daqueles outros detidos em seu processo criativo, por censura prévia de suas ideias. Decerto que um reconhecimento imediato com sinais de resistência representa embaraço e desestímulo para os agentes propulsores da cultura, muitos dos quais esconderam seus trabalhos, ou os guardaram para divulgação póstuma. Mas destino igualmente sombrio para o espírito criador não deixa de ser o da queda livre no vazio da indiferença de sua própria geração, sobretudo quando se afaga na intimidade os desdobramentos de uma história rósea, preenchida por reconhecimento e aclamação como os resultados previsíveis do tributo devido ao mérito do gênio, em suas sensações de ser ele um gigante, rodeado por pigmeus filosóficos. Frustrado com a recepção de seu *Tratado sobre a natureza humana*, livro cheio de ousadias que concebera antes dos trinta anos, e que lhe parecera ser o fruto mais elevado na grande árvore do saber humano, não foi fácil a David Hume resignar-se com a total indiferença do mundo das letras. Ele acabou absorvendo o golpe da silenciosa acolhida e, anos mais tarde, percebeu que a obra não era mesmo tudo aquilo que imaginara. “Jamais uma tentativa literária foi mais infeliz...”, escreveu em sua microbiografia. (HUME, 2004, p. 74) Vindo ao mundo já morto, o *Tratado* não despertou “sequer um murmúrio”. Isso ocorrera em 1738 e o autor louvou sua índole naturalmente alegre e otimista, o que lhe permitiu encontrar conformismo satisfatório a tal gênero de ingratitude. Aliás, a história da literatura é particularmente rica em registros de atitudes cheias de espírito, quando certos luminares da cultura viram-se preteridos em seus justos direitos de reconhecimento. As reações de Schopenhauer ao silêncio de sarcófago feito ao redor de seu *O mundo como vontade e representação* são emblemáticas da revolta dos homens de gênio contra a sonolência daqueles que lhe compartilham o ar. Ou seria melhor falar aqui em um caso de surdez seletiva? Quando viu os exemplares de seu grande empreendimento filosófico ser transformados pelo editor em pasta de papel, ele se sentiu na condição do músico de raro talento, colocado por puro

cinismo da inveja conspiradora a tocar para uma plateia de surdos. Ao adiantar pretensões elevadas acerca do valor da obra que sabia ter nascido com as marcas da grandeza, teria Schopenhauer superestimado seu livro como expressão de um gênio superior? Seria legítima por parte dos escritores acalentar esperanças de aclamação pública, como se elas fossem naturais e, no limite de personalidades mais cômicas do próprio talento, até obrigatórias? Ora, seu empreendimento filosófico não provocara nenhuma reação de reconhecimento por largos e ingrátissimos trinta anos. Mas todo esse insucesso não alterou a têmpera do espectador consciente de sua estatura diferenciada, sendo insuficiente para incutir-lhe dúvidas quanto à excelência de seu artefato. Aliás, tal hipótese fora sempre descartada por ele, no que deslocava a responsabilidade da baixa receptividade à cegueira cultural do público. Os comentadores tendem a concordar que *O mundo como vontade e representação* é bem o caso do livro que explorou zonas mais distantes do que o espírito do tempo aceitaria, avançando ousadamente sobre as limitações e os interesses da comunidade de leitores. Contudo, se a história intelectual detecta que essas ingratidões ocorrem de tempos em tempos, não chegam a formar um padrão consistente, sendo mais comum a identificação dos numerosos casos em que a notória escassez do valor de uma obra é percebida pelos contemporâneos, recebendo a justa chancela de sua mediocridade, o que é consagrado pelas posteridades na forma do esquecimento. Oportunas quanto a esses pronunciamentos são as palavras de Bertrand Russell, ao considerar que:

Se determinado homem é um gênio que sua época não parece disposta a reconhecer, fará bem se persistir em seu caminho a despeito disso. Mas se é uma pessoa sem talento, inchada de vaidade, fará bem se não persistir. Não há como saber a qual dessas duas categorias pertence alguém, quando lhe domina o impulso de criar obras-primas desconhecidas. Se o leitor pertence à primeira categoria, sua persistência é heroica; se pertence à segunda, ridícula. Só depois de cem anos de morto será possível sabermos a que categoria pertencia. (RUSSELL, 2003, p. 103)

Diante de tais circunstâncias, igualmente impossível esquecer o caso do professor napolitano Giambattista Vico, que o mundo das letras deixou na câmara fria pelo não desprezível lapso de mais de um século. As razões para tal esquecimento foram elencadas por Eric Auerbach, dentre as quais se destacam

elementos como a difícil “dicção” de Vico (entenda-se um estilo complexo envolto por densa névoa barroca), bem como o seu isolamento face aos movimentos culturais do século XVIII.

O lento processo de sua descoberta gradual na Europa começou por volta de 1820; mais tarde no século XIX, sua influência ainda permaneceu esporádica, e muitos dos principais manuais de história da filosofia sequer mencionam seu nome. (AUERBACH, 2007, p. 355)

No presente caso, está se falando a respeito da cabeça pensante que fertilizou a seara da reflexão histórica, nela introduzindo com profundidade conceitual o espírito de perspectiva. Pois vêm das lavras do pensamento histórico de Vico as noções mais elaboradas quanto às diferenças qualitativas entre as culturas. A partir de tais concepções historicistas exibidas em *A ciência nova*, evidenciou-se ser mais pertinente não buscar as coisas do passado para exaltar suas lacunas e pontos frágeis frente às supostas vantagens do tempo presente. Além de desaprovar a miopia que fundava os jogos de escala entre Antigos e Modernos, Vico patrocinou as concepções relativistas: seria preciso unir as vantagens da cultura antiga com as da moderna, atitude a ser concebida como uma eminente responsabilidade dos Modernos. (VICO, 2004) No século XVIII – tempo ainda marcado por intolerância religiosa, por teorias transcendentais do poder e por outras noções intensas de absoluto –, isso equivalia a dizer algo surpreendente: que a cada época e cultura cabe valorizar suas conquistas, extraindo proveito do merecimento que lhe é próprio, mas sem desconhecer o peso relativo das tradições.

Então, para se definir ou conferir o grau de clássico a um texto, não interessa tanto identificar os problemas circunstanciais que moveram o autor a escrever o que escreveu em seu próprio momento de intervenção; antes, importa saber o que continuou a gerar novas controvérsias e a criar, de forma recorrente, outras interpretações acerca daquela interpretação específica, quando nem mesmo os fatos que a geraram num dado momento da história possuiriam mais qualquer traço de pertinência. E como disse muito a propósito acerca de questões correlatas o já citado historiador oitocentista Thomas Carlyle, “[...] há mais no intelecto de Shakespeare do que nós até agora temos visto. [...] As mais longínquas gerações de homens encontrarão novos sentidos em Shakespeare, novas elucidações sobre o

próprio ser humano.” (CARLYLE, 1963, p. 106) E, partindo do historiador escocês, torna-se pertinente indagar pelo gênero de valor acumulado em um clássico dessa colossal envergadura. Carlyle comparou o bardo quincentista a uma espécie de patrimônio muito mais vasto do que todo o Império da Índia, por que o destino de todos os impérios terrenos é desfazer-se mais dia menos dia; mas não o império de uma palavra com o engenho shakespeariano! “Fiquemos com o Império da Índia ou sem o Império da Índia; sem Shakespeare é que não podemos ficar!” (CARLYLE, 1963, p. 111) O pensador norte-americano Ralph Waldo Emerson observou que, de todos os viventes que em algum grau dominaram a língua inglesa, Shakespeare foi aquele que mais alcance possuiu em relação a ela. Desse domínio incomparável ele pôde dizer em inglês tudo o que efetivamente poderia ser pensado em inglês, crescendo a tal maestria que: “Enquanto a questão for sobre o talento e o poder mental, o mundo dos homens não tem um igual correspondente para mostrar.” (EMERSON, 1996, p. 149) Declaração de comparável intensidade valorativa veio das páginas do crítico literário Harold Bloom. Para Bloom, a universalidade das reflexões shakespearianas é de tal monta que as suas obras podem muito naturalmente ser encenadas na estratosfera, e até mesmo em outros planetas. Tencionou afirmar com isso que, onde haja traços de humanidade, ali as obras do autor inglês se instalam, como uma expressão mais visceral do que é humano. (BLOOM, 2001a) “Shakespeare é uma forma tão vasta de pensamento e linguagem, de pessoas e convulsão espiritual, e de insinuações de transcendências bloqueadas pela realidade”, acentua Bloom em outra de suas numerosas reflexões acerca do dramaturgo elisabetano, “que apenas começamos a compreendê-lo e absorvê-lo, apesar da arrogância de grupinhos de críticos e estudiosos.” (BLOOM, 2005, p. 137) Ao que me parece, Carlyle e Bloom dizem muito acerca do paradigma entre os paradigmas literários, o que pode transmitir a ideia, com as gradações pertinentes, daquilo que também pode valer como uma boa e útil definição de clássico em outros territórios da criação intelectual.

Pelo que foi dito, clássico é tudo aquilo que, de alguma maneira, resiste ao tempo na condição de um ruído ao qual não se fica indiferente, mesmo que as circunstâncias de atualidade se mostrem um tanto incompatíveis, refletiu Italo Calvino. Ele tencionou dizer que uma das vocações do clássico é a de gerar repercussões, sejam elas eufônicas ou dissonantes em seus rumores. (CALVINO,

1997, p. 15) Como escreveu Peter Burke a propósito da obra de Montaigne, não há dúvida quanto a uma dada questão: os clássicos são reinterpretados a cada nova geração; se isso não acontecer, é porque eles o deixaram de ser. Alguns escritores e, de forma geral, outros intelectuais, parecem ser particularmente dotados de vários contornos, de uma polivalência, o que os torna capazes de se manterem como interlocutores de sucessivas e distintas posteridades. (BURKE, 1994, p. 73) A passagem de Burke permite retomar um lugar-comum fixado desde as reflexões de Benedetto Croce e Robin George Collingwood, o princípio de que cada geração constrói a sua própria interpretação acerca de uma obra e o texto que deixou de ser reputado como obra referencial numa época pode voltar a sê-lo em outra. (CROCE, 1953; COLLINGWOOD, 1982) E não é demais lembrar que o contrário disso também pode se dar, porque a natureza dos problemas teóricos formulados pelos receptores culturais tende a alterar-se no mesmo passo em que as soluções a eles apresentadas.

Isso deve significar que os conceitos podem variar em diferentes graus, encurtados e esticados em muitas direções. Por isso mesmo vários autores chamaram a atenção para a evidência de que muitas ideias antigas que sobrevivem entre nós como se fossem originalmente nossas, já entregam algum estágio de fadiga, desprovidas que se encontram do grau de lucidez que possuíram em seus lugares originais de elaboração. Então, “os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos”, segundo a definição de Calvino. Estudar o pensamento do passado remoto e do passado mais recente é refletir, também, acerca das nossas próprias ideias e concepções. Em sua parte mais substantiva, elas são um legado da cultura, o que significa dizer que as nossas ideias não são tão autênticas e tão exclusivamente nossas, como muitas vezes somos tentados a acreditar, e que elas verdadeiramente não nos pertencem por inteiro. O texto clássico:

não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber), mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular). (CALVINO, 1997, p. 12)

Algo semelhante foi o que levou Freud a pôr de molho suas leituras dos livros de Schopenhauer, ao distinguir que boa parte de suas ideias mais agudas já tinham

sido concebidas por esse autor. Mas quanto a isso observem o que lemos no estimulante livro de Roger-Pol Droit, que fundamentalmente trata de biografias intelectuais de pensadores representativos: “Em 1819, um homem de 30 anos publica o livro que contém todo o seu pensamento, *O mundo como vontade e representação*. Um silêncio completo acolhe a obra”. (DROIT, 2002, p. 186) O referido silêncio estendeu-se por mais 30 anos em torno do autor e seu pensamento, cessando apenas com o sucesso um tanto inesperado de outro de seus escritos, o livro de ensaios reunidos em *Parerga e Paralipomena* que, do ponto de vista da elaboração conceitual e da densidade filosófica, atuaram como agentes vulgarizadores de um pensamento mais complexo presente na primeira obra. Uma das lições que se extrai de tais referências: o influentíssimo Sigmund Freud não tirava os olhos de um manancial ignorado, o que lhe permitiu um amplo espaço para manobras de recriação. E se de fato observarmos a história das tradições intelectuais a partir das concepções historicistas do humanismo e do romantismo, veremos que a maior parte de nossas ideias não passa muito de reproduções residuais daquilo que pensaram outras pessoas bem antes de nós. Veremos ainda que muitas delas já são estruturas opacas, desfiguradas pela própria fuligem ácida da história. Por isso mesmo soa pertinente o raciocínio de Felipe Fernández Armesto, ao considerar que: “É humilhante para o homem moderno admitir que uma parcela tão grande de seu pensamento foi antecipada há muito tempo e que a modernidade acrescentou pouquíssimo a nosso equipamento intelectual básico.” (ARMESTO, 2004, p. 7)

Em seu livro *Considerações sobre as causas da grandeza dos romanos e de sua decadência*, Montesquieu afirmou que: “Os lugares conferidos pela posteridade estão sujeitos, como os demais, aos caprichos da sorte.” (MONTESQUIEU, 2002, p. 12) O escritor francês Stendhal sugeriu que os textos são comparáveis a bilhetes de loteria. Os bilhetes da sorte não possuem e nem possuirão qualquer espécie de valor, a menos que passem por algum processo de promoção. Algo análogo ocorre com os bilhetes culturais, as obras de pensamento. Agregar valor a esses bilhetes depende dos sortilégios do futuro. A posteridade, ao esquecer uns e ao reimprimir outros, vai declarar quais bilhetes possuem valor. (STENDHAL *apud* SALIBA, 2003) Mas como isso ocorre? Alguns exemplos são mais elucidativos, como o caso de Thomas Hobbes. A violência e o individualismo predominantes ao longo do século

XX, e no decorrer deste século XXI, talvez sejam fatores que acentuem a dignidade de clássico desfrutada pelo autor de *Leviatã*. Sua versão do estado de natureza, sob alguns aspectos, permite-nos pensar em nosso mundo histórico como um tempo de incertezas e cheio de riscos, ainda a requerer regras mais efetivas que assegurem direitos naturais. Nos tempos que correm, a violência banalizada ao extremo deixou evidente a incerteza quanto ao direito à vida. Sob esse importante aspecto as reflexões de Hobbes se relacionam com os temas candentes do nosso meio e a leitura de seu texto pode ser mais do que instrutiva, na medida em que aponta para soluções práticas: um exercício mais efetivo de instrumentos de poder do Estado em um contexto de falência da segurança pública, por exemplo. Esses gêneros de interlocução de uma obra com diferentes contextos decerto que ajudam a definir qual é o autor referencial, aquele que representa uma leitura pertinente e que tenderia a chamar a atenção para o diagnóstico e, talvez, para soluções de problemas que afetam as sociedades políticas. Mas se não possuem curso tão longo, se ao menos auxiliarem na explicação de suas mazelas, já serão dignos de figurar como “entidades” superiores no panteão das obras que contam. Como já sugerido, determinadas circunstâncias podem levar a novas interpretações e, inclusive, a alterações no *status* de um texto, o que é algo como dizer que o clássico pode ressurgir das próprias cinzas. Como bem atestou o historiador da literatura Ernst Robert Curtius, a propósito da ressurreição de Dante no século XIX:

Quando um novo clássico é admitido no cânon, importa fazer uma revisão das normas até então consideradas clássicas. Só assim se reconhece que elas são condicionadas pelo tempo, e foram estabelecidas doutrinariamente; daí se tornarem relativas e acabarem derrogadas. (CURTIUS, 1979, p. 367)

Em suma, além dos cabedais que um grande texto deve possuir, ele é também dependente de regras oscilantes, regras estas sujeitas a valores culturais que se alteram com frequência.

Em suas reflexões sobre a cultura literária ocidental, um reputado crítico chegou à conclusão de que um texto, para ser digno da condição de clássico, precisa tornar-se um interlocutor sagaz, sempre disposto a manter diálogos geracionais em aberto, deixando suspensos no ar alguns resíduos relevantes de sua prosa. Assim, são clássicos os livros dotados de certo gênero de eloquência, que

sabem reservar algo essencial do assunto para retomadas mais à frente, jamais dando por finda a conversação. Enfim, clássico será o texto que souber fazer uso engenhoso de reticências, deixando parte substancial da essência para ser mostrada numa outra ocasião, como alguém que se empenha em nunca concluir o argumento, mas prometendo que o mais importante está por vir. Ora, se o texto terminar de dizer tudo o que dele se esperava, oxida-se mais rapidamente, perdendo seus melhores atributos. (CALVINO, 1997, p. 11)

Assim, podemos concluir que para conservar-se no patamar de clássico um texto deve persistir em contínua relação dialógica, sempre revelando algo mais em meio às novas indagações emergentes pelo trabalho reflexivo das sucessivas gerações, segundo os já citados Croce e Collingwood. Certamente que a descoberta de novas dimensões em um texto depende da imaginação criadora dos leitores mais argutos, mas também do alcance da obra sob inquérito, de sua amplitude e universalidade. Se não se evidenciam novas dimensões em um texto, se o livro não mais provoca reinterpretações, se a obra de pensamento perde o interesse como uma interlocução válida em distintos contextos, o então clássico estagnou e perdeu o seu diferencial? Não há uma resposta direta à questão, pelo motivo de não haver garantias de que tal declínio será definitivo. Isso porque pode chegar o dia em que apareça leitor capaz de formular novas perguntas pertinentes, um pouco no autêntico estilo bíblico de ressurreição. Prova disso está na curiosa narrativa de um desses lázaros de tinta sobre pergaminho, história que foi contada por Stephen Greenblatt, a partir das andanças de Poggio Bracciolini, o humanista que trouxe à vida o *De rerum naturae*, de Lucrécio, após uma geladeira de mais de um milênio. (GREENBLATT, 2012) Esse corpo milagrosamente conservado em uma abadia medieval ajudou a constituir nada menos que os pilares do pensamento ocidental moderno, prova sonora de que os mortos falam e podem ser influentes, quando descobertos e postos de pé. Das lições contidas no livro de Stephen Greenblatt retemos o ensinamento de que, de tempos em tempos, textos que estavam soterrados retornam à superfície da cultura, alguns dentre eles integrando-se às correntes dominantes das ideias, logrando até mesmo alcançar atitudes reverenciais pósteras. Alguns críticos reconheceram nesses textos ressuscitados a dignidade de livros da moda, tal a capacidade de despertarem novos interesses.

E um modo pertinente para dar desfecho a essa discussão pode muito bem ser a partir de um aforismo sequestrado da superior indústria retórica de Nietzsche, quando o autor reflete sobre as incertezas da fama póstuma e, por extensão, dá arremate ao essencial do que aqui foi dito:

Só faz sentido esperar o reconhecimento de um futuro distante se supomos que a humanidade permanecerá essencialmente a mesma, e que toda grandeza será tida como grande não apenas numa época, mas em todas. Isso é um erro, porém; em todas as percepções e julgamentos do que é belo e bom a humanidade se transforma intensamente. (NIETZSCHE, 2005, p. 197)

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. Antiguos y modernos. In: _____. *Dicionario de Filosofia*. México: FCE, 1997.

ARMESTO, Felipe Fernández. *Ideias que mudaram o mundo*. São Paulo: Editora Arx, 2004.

AUERBACH, Eric. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades-Editora 34, 2007.

BLOOM, Allan. *Gigantes e anões*. São Paulo: Best Seller, s.d.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001a.

_____. *O cânone ocidental*. Os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001b.

_____. *Onde encontrar a sabedoria?* Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

BOBBIO, Norberto. *Teoria Geral da Política: a Filosofia Política e as Lições dos Clássicos*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

BURKE, Peter. *Montaigne*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

_____. *O historiador como colunista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARLYLE, Thomas. *Os heróis*. São Paulo: Melhoramentos, 1963.

CÍCERO, Marco Túlio. *El orador*. Madri: Alianza Editorial, 2010.

COLLINGWOOD, Robin George. *An Autobiography*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CROCE, Benedetto. *Teoria e historia de la historiografía*. Buenos Aires: Ediciones Imán, 1953.

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

DEJEAN, Joan. *Antigos contra modernos. As Guerras Culturais e a construção de um fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

DROIT, Roger-Pol. *A companhia dos filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EMERSON, Ralph Waldo. *Homens representativos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FERRIER-CAVERIVIÈRE, Nicole. *L'image de Louis XIV dans la littérature française de 1660 à 1715*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

GÉLIO, Aulo. *Noites áticas*. Londrina: Eduel, 2010.

GILLOT, H. *La querelle des Anciens e des Modernes*. Paris: Slatkine, 1968.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Madri: Castaglia, 1969.

GREENBLATT, Stephen. *A virada: o nascimento do mundo moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HARLAN, David. A história intelectual e o retorno da literatura. In: RAGO, Margarete; GIMENES, Rogério (org.). *Narrar o passado, repensar a história*. Campinas: IFCH, 2000.

HUME, David. *Ensaio morais, políticos & literários*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.

LESAGE, Alain-René. *História de Gil Blas de Santillana*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

MARAVALL, José Antonio. *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madri: Alianza Editorial, 1986.

MONTESQUIEU. *Considerações sobre as causas da grandeza dos romanos e de sua decadência*. São Paulo: Contraponto, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano. Um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Hedra, 2007.

REXROTH, Kenneth. *Recordando a los clásicos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

RIGAULT, H. *Histoire de la querelle des Anciens e des Modernes*. Paris: Gallimard, 1856.

RUSSELL, Bertrand. *A conquista da felicidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SÊNECA, Lúcio Anneo. *Aprendendo a viver*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

_____. Cartas a Lucílio. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de se fazer respeitar ou tratado sobre a honra*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SWIFT, Jonathan. *Panfletos satíricos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

VICO, Giambattista. *Elementos de retórica: El sistema de los estudios de nuestro tiempo*. Madrid: Alianza Trotta, 2004.

Artigo recebido em 10 de janeiro de 2015. Aprovado em 25 de março de 2015.