



## Considerações filosóficas sobre o cânone literário e o ensino de literatura

Philosophical thoughts on the literary canon and the Teaching of Literature

Paulo Eduardo de B. Veiga<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (DM-FFCLRP-USP). Fomento: Processo nº 2018/01418-2, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

### RESUMO

Levantam-se reflexões e estabelecem-se posicionamentos sobre a natureza do cânone literário, a partir de uma bibliografia embasada em poetas e escritores, como Ezra Pound, Leão Tolstói, Vladimir Nabokov e Italo Calvino, sem dispensar a filosofia kantiana, heideggeriana, o pensamento de Adorno e Horkheimer e os estudos de Bakhtin. Nesse sentido, propondo uma filosofia da literatura, este texto abarca uma série de ideias a respeito do cânone cuja síntese expressa-se na asserção de que, como um referencial artístico-filosófico, o cânone compõe-se da maioria do pensamento essencial com que se pode dialogar, sendo-lhe, pois, uma fonte autêntica e inexaurível, de sumo interesse à educação, haja vista seu caráter paideútico (παιδευτικός), sem que se reduza o cânone a essa finalidade. Por fim, de discussão necessária, consideram-se as diferenças entre as obras artísticas e a indústria da cultura (*kulturindustrie*), cuja indistinção não concorre ao desenvolvimento do conhecimento metafórico-sensorial e do espírito crítico-filosófico, em prejuízo, novamente, à educação e às artes.

**Palavras-chave:** Filosofia da literatura, Ensino de literatura, Cânone literário, Indústria da Cultura.

### ABSTRACT

We seek to think about the nature of the literary canon, inspired by a bibliography based on poets and writers, such as Ezra Pound, Leo Tolstoy, Vladimir Nabokov and Italo Calvino, without dismissing the Kantian and Heideggerian philosophy, the thoughts of Adorno and Horkheimer and the studies of Bakhtin. In this sense, proposing a philosophy of literature, this text encompasses a series of ideas about the canon whose synthesis is expressed in the assertion that, as an artistic-philosophical reference, it is composed of the majority of essential thought with which one can dialogue, being, therefore, an authentic and inexhaustible source, of great interest to education, considering its paideutic character (παιδευτικός), without imputing pedagogic boundaries to the canon. Finally, it is necessary to consider the differences between the artistic works and the industry of the culture (*kulturindustrie*), whose indistinctness does not contribute to the development of the metaphorical-sensorial knowledge and the critical-philosophical mind, affecting education and the arts.

**Keywords:** Philosophy of Literature, Teaching of Literature, Literary Canon, Industry of Culture.

## 1. Introdução<sup>1</sup>

*Exegi monumentum aere perennius  
regalique situ pyramidum altius,*

Eregi um monumento mais duradouro que o bronze,  
mais alto que a construção real das pirâmides<sup>2</sup>

(Horácio, III, 30, 1-2).

No campo científico, mas não somente, é importante colocar-se, pelo menos em algum momento, na cadeira do filósofo, para apurar os discursos que nos rodeiam, quer lidos, quer ouvidos, em nossa área ou em outra. No entanto, não por coincidência, o físico e matemático Albert Einstein (1879 – 1955) sugerira ao cientista jamais relegar a filosofia às outras áreas, bem como as artes<sup>3</sup>, pois a função da ciência é, essencialmente, refinar o pensamento do dia a dia<sup>4</sup>, sem prescindir da imaginação (EINSTEIN, 1936, p. 313). Embora as artes não tenham obrigação alguma de ser ciência (GALON, 2016, p. 90), há muitos pontos em comum entre o trabalho de um artista e o de um cientista, em uma aproximação que não deseja igualdades de relação, consideradas suas nítidas diferenças, mas também não recusa comparações.

Essa postura multifária do cientista e do artista, que percebe a onipresença da musa filosófica, por assim dizer, sob licença metafórica, torna-se cada vez mais necessária em face do racionalismo tecnicista, que nos obriga à hiperespecialização curricular, à produtividade de competição e à manutenção das rodas mercatórias; mas raramente nos permite superar esse sistema, enquanto em guerra com a imaginação e a metáfora. Porque, sendo a metáfora e a imaginação, também, fundamentos do conhecimento, não seria próprio do perfil científico ignorá-las. Além disso, muitos pensadores da antiguidade expressavam suas descobertas pela linguagem poética: Tales de Mileto (século VII a. C.), Empédocles (século V a. C.), Demócrito (os séculos V e IV a. C.), Lucrécio (século I a. C.), dentre outros filósofos que fundaram e desenvolveram o conhecimento do mundo físico sob inventividade poética (VEIGA, 2020, p. 251).

---

<sup>1</sup> Dedicar-se este artigo à Profa. Dra. Maria Beatriz Gameiro Cordeiro, à Profa. Ma. Selma Amaral de Freitas e aos alunos da Licenciatura em Letras do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia de São Paulo (IFSP), câmpus de Sertãozinho – em especial, aos participantes do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid), que desejaram esta discussão. A respeito do tema, foi realizada, inicialmente, uma palestra, proferida aos alunos no dia 07 de abril de 2021, por via remota.

<sup>2</sup> Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado o nome do tradutor.

<sup>3</sup> Para Einstein, de um modo geral, Arte e Ciência são aproximáveis, enquanto pensamento, pois ambas são formas de conhecimento sob expressão da imaginação e da intuição. Em outras palavras, pelo comprometimento com a humanidade e a natureza, Artes e Ciências tornam-se irmãs. Em diversos textos do físico alemão, é possível encontrar essas sugestões, quer em conversas e entrevistas, como em seu diálogo com o poeta Saint-John Perse (MAUROIS, 1968, p. 61), quer em cartas e artigos científicos: “A coisa mais bela que nós podemos vivenciar é o mistério. É o sentimento fundamental que se encontra no berço da arte e da ciência verdadeiras” (EINSTEIN, 1986, p. 231) [“*Das Schönste, was wir erleben können, ist das Geheimnisvolle. Es ist das Grundgefühl, das an der Wiege von wahrer Kunst und Wissenschaft steht.*”].

<sup>4</sup> “Toda a ciência é apenas um refinamento do pensamento do dia a dia” (EINSTEIN, 1936, p. 313) [“*Alle Wissenschaft ist nur eine Verfeinerung des Denkens des Alltags.*”].



**Figura 1.** Einstein tocando violino a bordo do navio em que viajava para os Estados Unidos, em 1930. Fonte: ROHDEN, p. 153, 1980 (recortado).

Outrossim, em defesa da liberdade, da democracia sem contradições e do desenvolvimento artístico e científico, é condição do pensamento a educação para uma postura crítica, que seja esclarecida enquanto escolha e que seja revelada, porque, muitas vezes, o silêncio científico favorece as más condutas. Em outras palavras, fazer ciência e conduzir um pensamento envolve, pois, “fazer uma escolha, correr riscos e adotar atitudes críticas. Porque, sem tais posturas, a ciência poderá esmagar-nos sob o peso de seus sucessos e de seus benefícios.” (JAPIASSU, 1975, p. 12).

Partindo desses pensamentos, entrelaçando-os em um fio condutor, podemos delinear nossa primeira percepção sobre o cânone, querendo lançar luz a reflexões que não se restrinjam a nenhuma teoria em específico e não tenham nenhuma pretensão, nem receio de correr riscos e de expressar uma escolha crítica, porque, mais uma vez, o exercício intelectual depende da postura multifária e da consciência de que temos que fazer decisões corajosas. Quiçá, a escolha lúcida já seja um princípio para a formação do cânone. Porém, não se trata de uma escolha no sentido comum, quanto menos em senso idiossincrático, senão de uma opção criteriosa e dialógica, em exercício da atividade crítica, que procure sempre aparar as ervas daninhas do jardim das Musas, para que ele persista como jardim (POUND, 1951 [1934], p. 17)<sup>5</sup>.

Nesse exercício intelectual de jardinagem, com “a foice em mãos” e com base em nossas pesquisas, procuramos expor ideias sobre o cânone e a sua demanda de ser lido pela

---

<sup>5</sup> “A poda é extremamente necessária para que o Jardim das Musas persista sendo um jardim” (POUND, 1951 [1934], p. 17) [“*The weeder is supremely needed if the Garden of the Muses is to persist as a garden*”].

escola. Podemos construir um pensamento sobre esse arcabouço artístico da humanidade a partir de pistas que legaram poetas e escritores, tais quais Leão Tolstói, Ezra Pound, Vladimir Nabokov e Italo Calvino. Além disso, muitas ideias que se expressam neste texto provêm de nossas discussões sobre música e literatura realizadas no Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música (NAP-CIPEM), coordenado pelo Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi (FFCLRP-USP), a quem devemos nosso reconhecimento.

Assim, procuramos sintetizar alguns pontos que possam ser proveitosos a alunos das áreas de artes, nas quais se incluem os estudos literários. Também, considerando já haver uma obra de fôlego sobre o assunto, escrita por Italo Calvino (2002), este artigo é apenas um exercício de diálogo e síntese, sem a pretensão de ser uma resolução de contendas literárias.

Em diálogo à epígrafe, se é verdade que, após mais de quatro mil anos, as pirâmides sejam um patrimônio universal, para além da cultura e de campos específicos do saber, como a arquitetura ou o turismo, não é diferente com a obra poética, por exemplo, de Homero, de Hesíodo ou mesmo de Horácio, já no século I a. C. Este poeta, pois, que persiste há mais de dois mil anos, expressa a consciência de que uma grande obra poética pode durar mais tempo do que as altas pirâmides. Não seria lícito, portanto, que a obra de Horácio, devido à sua importância, seja de amplo conhecimento aos estudantes de diversas faixas etárias, considerando, naturalmente, distintos níveis de aprofundamento? Não seria, pois, dever da escola propiciar acesso a esses poetas, por assim dizer, “universais”? No entanto, parece haver algum lapso, cada vez maior, entre o ensino de literatura atual e o arcabouço poético mais relevante, principalmente da antiguidade e medievalidade. Em elo à metáfora da epígrafe, não ficaríamos espantados ao saber que um aluno do Ensino Médio possa nunca ter ouvido falar sobre as pirâmides do Egito? E por que o esquecimento da obra de Horácio não produz mais espanto?

## 2. Reflexões sobre o cânone

Certo, não lhe falta, como disse, imaginação; mas esta tem suas regras, o estro leis, e se há casos em que eles rompem as leis e as regras, é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões.

(Machado de Assis, no Jornal *O Novo Mundo*, n.º 30, de 24/03/1873 [ASSIS, 2015, p. 1182]).

O objetivo central deste artigo é estudar sobre a natureza do cânone, investigando, principalmente, a essência de seu constituinte e averiguando a sua importância para o ensino de literatura. Considerando que o cânone, evidentemente, não pode englobar tudo, embora seja de uma extensão inumerável, não sendo possível, pois, listar as obras que o integram, no entanto, é uma tarefa realizável entender a sua natureza e os princípios que regem a sua composição. Com esse objetivo, dividiu-se esta seção nas seguintes partes:

- 1) Uma que trate da nomenclatura “cânone” e sinônimos;
- 2) Uma que estabeleça quais são os limites do cânone;
- 3) Uma que esclareça a natureza constituinte do cânone;
- 4) Uma última parte de síntese filosófica.

A discussão sobre o ensino de literatura está presente concomitantemente às propostas acima, sem uma necessária seção à parte, pela imbricação da análise. Após os itens mencionados, expõe-se uma breve síntese, sob nome de considerações finais, que consolide a nossa postura perante o cânone. Seguindo, pois, o roteiro disposto, inicia-se a discussão sobre

as nomenclaturas do cânone, como uma forma de levantamento de ideias iniciais, associando filosofia e etimologia, sob inspiração de Nietzsche (1954 [1872]), que nunca relegou as ciências da antiguidade (*Altertumswissenschaft*).

Reforça-se, por fim, que, sempre que abordarmos a expressão “cânone”, referimo-nos ao campo artístico por excelência, com destaque à literatura. É nesse sentido em que a tarefa de entender o cânone relaciona-se, de alguma maneira, à tarefa de compreender a arte. Essa discussão torna-se muito mais complexa do que constatações mais pontuais, em que se exalte algum pensador, ao dizer, por exemplo, que o naturalista Carl von Linné (1707-1778) integra o cânone da Taxonomia. Este exemplo é mais usual e não levanta os desafios e as dificuldades com os quais nos deparamos ao tentar compreender o cânone artístico.

## 2.1 Da nomenclatura

*κανόν*: “*baguette droite, règle*”, *mot employé dans des sens techniques très divers (...). Probablement dérivé de κάνα<sup>6</sup>, avec à l’origine le sens de “baguette de jonc”, etc.<sup>7</sup>*

(CHANTRAINE, 1968, s. v.)

É importante considerar, inicialmente, que existem muitas nomenclaturas que possam se referir a um imenso conjunto de obras intelectuais maiores, legadas à humanidade, não obstante uma área em específico. Pode-se falar, por exemplo, em obras clássicas, em obras consagradas, no conjunto de obras-primas, em artes maiores, na grande arte, na Arte, em produções atemporais e permanentes, dentre inúmeros sinônimos ou hiperônimos, entre diversas nomenclaturas equivalentes, que queiram abarcar o conjunto de obras que constitui o cânone, termo mais recorrente neste artigo por questões de clareza, dentre outros motivos elencados mais a seguir.

Não é nosso objetivo problematizar a nomenclatura, por fulcro temático, tentando agradar a uns ou a incomodar outros. Persistamos na ideia de que esse conjunto de obras máximas – intelectuais, filosóficas e artísticas – não se restringe às escolas clássicas (da filosofia, das artes, da música), a nenhuma datação, aliás, e nem a obras moralizantes ou conservadoras, pois a índole da arte nunca é moralista, quando, na verdade, ela prescinde de moral. Por isso, o cânone não se compõe de discursos tradicionalistas ou o seu intuito não é salvaguardar nenhum tradicionalismo. Logo, não faz qualquer sentido epistemológico associar ao cânone à tradição, porquanto toda obra canônica foi a superação de seu tempo, permanecendo sempre novidade (POUND, 1951 [1934], p. 29).

Nesse sentido, a expressão “cânone” também pode não ser ideal, por uma carga semântica que possa soar, a muitos, um tom de religião ou de *sacer res*, como se o cânone não fosse passível de revisão e ampliação, claro, “na altura da arte da crítica” (ASSIS, 2015a [1860], p. 1020). Apesar do incômodo que pode gerar a muitos, assim como quando se usa a expressão “a grande arte”, empregamos o termo “cânone” por seu lastro textual e memorial, sem perder a sua sinonímia com a expressão “os clássicos”, na esteira de Calvino.

---

<sup>6</sup> O termo em grego, *kánna*, em sua acepção literal, significa a haste do junco (BAILLY, 1935, s. v.) ou, em correspondente direto com o português contemporâneo, cana, ou ainda, canica ou caniço. Há, logo, uma relação metafórica entre o formato do caniço e a régua, sob senso de medida.

<sup>7</sup> *kanón*: “haste reta, régua”, palavra empregada em uma grande variedade de sentidos técnicos (...). Provavelmente, deriva de *kánna*, com significado original de “vara de junco” etc.

Mais especificamente, a palavra “cânone”, assim como muitos termos relacionados a texto, nasce do universo do tear. Homero (século IX a. C.), o poeta primordial, n’A *Ilíada* (XXIII, 760-761), tece um símile entre a agilidade de um guerreiro com a tarefa de uma costureira no tear. Contextualmente, o guerreiro Odisseu, muito veloz, disputava uma corrida com outro guerreiro, Ájax, estando um bem próximo do outro, tal qual a roca (κανών, haste ou bastão de coser) aproxima-se do peito da mulher que cirze com destreza. Trata-se de uma comparação de agilidade, pois Odisseu corre tão próximo de seu oponente, alcançando-o,

(...) ὥς ὅτε τίς τε γυναικὸς ἐϋζώνοιο  
στήθεός ἐστι κανών (...)

(...) tal quando a roca está junto do peito  
da mulher acinturada (...)

No trecho, infere-se o sentido semântico da palavra grega *kanón*, no campo instrumental do tear. A partir desse sentido denotado – uma haste, em que se amarra o algodão, no caso da roca – o termo ganha outras acepções. Seu significado expressa, também, um senso de medida (de uma régua, por exemplo), servindo, inclusive, a contextos astronômicos e musicais, respectivamente como uma espécie de cronograma ou tabela de tempo e como “teoria matemática da música” (CHANTRAINE, 1968, s. v.), na esteira euclidiana. Em outra chave, o cânone pode ser compreendido como sendo uma medida, um parâmetro, um modelo ou referência, no caso, para tudo o que se produz em termos de arte e conhecimento.

Também, o termo latino correspondente, *canon*, bem como o adjetivo *canonicus*, referem-se, igualmente, à medida, à régua, tendo como correspondente musical uma noção teórico-musical, no contexto da harmonia, e correspondente astronômico, haja vista a regularidade de fenômenos como os eclipses regulares do sol (SARAIVA, 2000, s. v.), dentre outros diversos significados.

Depois, mais tardiamente, popularizou-se o sentido religioso de cânone, atribuído a textos sagrados, dentro da esfera do direito canônico. No entanto, o sentido que nos interessa, mais especificamente, está relacionado à medida, a parâmetro ou a modelo, em que o cânone integre as obras artísticas consagradas pela humanidade porque se tornam parâmetros fundamentais de estilo e pensamento.

Como mencionado, poderíamos, também, fazer referência ao cânone com a expressão “os clássicos”. Porém, como o foco deste artigo são, principalmente, estudantes de literatura, e sabe-se que o termo costuma gerar confusão em sala de aula, evitam-se dúvidas sobre a que período se refere o conceito, se à Antiguidade, ao classicismo da História da arte, ou ainda ao neoclassicismo, dentre outras possibilidades semânticas advindas da palavra “clássico”. Por isso, dentro do contexto das artes, elege-se o termo “cânone”, que nos garante um sentido um pouco mais preciso e menos dúbio.

## 2.2 Do limite do cânone

Daí se esquece que a arte tem um domínio próprio, que a arte não pertence à cultura. A arte é justamente uma condição rara e privilegiada (tal como a filosofia) de distanciamento crítico em relação à cultura. A arte critica a ideologia e não deve jamais ser sua refém, nem se deixar relativizar por conta da cultura.

(HOFMANN; RICCIARDI, 2015, p. 43).

Além de não reduzir o cânone a critérios morais, que servem a uns, mas não a outros, também não se deve cerceá-lo por critérios geográficos ou culturais. Caso contrário, o cânone torna-se um continente de obras interessadas e, por conseguinte, destinadas à obsolescência, como toda cultura, como explicam os musicólogos da epígrafe. Por essa razão, todos os limites nacionais (inclusive, que se alteram ao longo dos anos) impostas ao cânone devem ser vistos com todas as ressalvas. Por isso, não faz sentido restringir o cânone ao continente europeu. Neste caso, lembra-se de que Homero, o poeta primordial, provavelmente era da Ásia Menor, assim como muitos outros escritores não eram europeus, incluindo um dos responsáveis pela formação do romance, Apuleio (século II d. C.), nascido na África romana, na antiga Madaura, atual Argélia.

Portanto, a velha crítica de cunho nacionalista, que divide a produção poética conforme local de nascimento, há tempos está exaurida de razão literária. Nesse viés, é importante afinar o espírito crítico com a postura autocrítica, para que se faça a crítica dessa crítica, pois “calcular o valor de um autor por seus sentimentos nacionalistas é um ato de chauvinismo somente, não é crítica literária” (MORAES, 1969, p. X). Dizer, portanto, que o cânone literário, no Brasil, é essencialmente europeu ou europeizado não deixa de ser uma crítica de índole xenófoba, com pendores sectários ou identitários. O artista, pois, é o inventor de seu mundo e de sua obra, essencialmente sempre uma fantasia.

Nunca deveríamos esquecer que, como a obra de arte é sempre invenção de um novo mundo, a primeira coisa a fazer é estudar esse novo mundo tão de perto quanto possível, encarando-o como algo novo em folha, sem nenhuma conexão óbvia com os mundos que já conhecemos. Quando esse novo mundo houver sido minuciosamente estudado, então, e só então, examinaremos seus vínculos com outros mundos, outros ramos do conhecimento (NABOKOV, 2015, p. 37, tradução de J. Dauster).

Também Heidegger (1977 [1935/36], p. 162), em uma de suas máximas aliterantes, sobre a obra do filósofo Kant (1724-1804), afirma: “*Werk wirkt Welt*”, entendendo que “a Obra parece o Mundo”. Sem essa consciência, cometeremos o erro de dar funções externas à arte, que não seja ela mesma, transformando as obras em tratados de sociologia enigmáticos ou em panfletagem política, quando há, na verdade, beleza e compaixão (NABOKOV, 2015, p. 303).

Ademais, se o intuito do artista é produzir uma obra para ser explicada, não teria ele poupado tempo de todos nós se já tivesse produzido uma explicação, em linguagem clara e direta? “Obras de arte” que carecem de explicações para fazerem sentido seriam mesmo obras de artes? Se ainda assim fossem experimentações genuínas, haveria relevância suficiente para serem consideradas parte do cânone? Com razão, Tolstói percebeu que transpor verdadeiras obras de arte em discurso explicativo, desfazendo metáforas, é o maior desserviço e a maior inutilidade da crítica (e aqui podemos incluir o papel do professor em sala de aula), como se a arte fizesse sentido somente se alguém, dotado de um saber extratextual, conseguisse magicamente explicar a obra, porque lera muito sobre ela ou sobre o seu autor.

Explicar! Que explicam eles? Algum dia, o artista, se é um verdadeiro artista, transmite com sua obra aos outros homens os sentimentos que experimentou. Em tais condições, que resta para ser explicado? (...) A obra de arte nunca pode ser explicada. Se o artista pudesse explicar com palavras o que desejava difundir em nós, ele se teria expressado por meio de palavras. Se se expressou por meio da arte, foi precisamente porque suas emoções não podiam ser transmitidas a nós por outros meios. Quando um homem busca interpretar obras de arte por meio de discursos, só o que prova é ser ele próprio incapaz de sentir a emoção artística (TOLSTOI, 1994, p. 98, tradução de Toledo e Im).

Dessa forma, o professor em sala de aula, propondo inúteis exercícios de metalinguagem ou dando explicações forçosas e inimagináveis à obra, pode esquecer-se, na verdade, do “sentido-sensorial”, isto é, da expressão metafórico-sensorial da obra. Afinal, é realmente necessário que os girassóis de Van Gogh (1853-1890), por exemplo, expressem alguma crítica político-social ou representem a cultura holandesa ou um período da linha do tempo? Teria Van Gogh que expressar alguma realidade?

Por acaso, a beleza e a compaixão que elas expressam podem ser percebidas somente pelo indivíduo historicamente informado? Ou a grande arte pode servir a todos, inclusive ao analfabeto e a quem nunca tenha frequentado a escola? Por ventura, alguém não escolarizado deixaria de apreciar a obra de Van Gogh? Por isso, tanto necessitamos de orquestras, museus, teatros, espaços artísticos, em cada município, além de escolas públicas de qualidade, em vitória contra a precarização neoliberal contra as artes e a educação.





**Figura 2.** *Girassóis*, Van Gogh (óleo sobre tela, 95 x 73 cm, Arles, França, 1888-1889). Fonte: *Van Gogh Museum, Amsterdam*. Disponível em: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031V1962>.

Portanto, o cânone não deve se limitar às fronteiras nacionais, geográficas e culturais, pois a cultura, por princípio, está fadada à obsolescência (HOFMANN; RICCIARDI, 2015, p. 19). O cânone, na verdade, é o que, de tudo, mais resiste ao tempo e à obsolescência, para além da cultura e das nações, contra o esquecimento. Aliás, um dos fundamentos do cânone é que ele seja, afinal, o último dos esquecimentos. Por isso, ele integra aquelas obras que não

podem e não são esquecidas, pois, de alguma forma, elas estão em outras obras (BAKHTIN, 1997 [1974], p. 406).

Naturalmente, não é possível que o cânone possa integrar todas as obras, senão ele próprio se confundiria com arte em geral. O cânone deve constituir um número finito de obras, porém, de expressão ilimitada. Em outras palavras, a medida de uma vida humana é muito menor do que permite o tempo de leitura e contemplação de todas as obras que integrem o cânone. Assim, mesmo que um ser humano leia somente os “clássicos”, ele provavelmente morrerá sem ter lido tudo. Considere, ainda, que todo leitor deva ser um releitor, pois a atividade de leitura, por excelência, é uma atividade de releitura (NABOKOV, 2015, p. 39)<sup>8</sup>. Nesse viés, embora o cânone tenha um limite por aquilo que define a sua constituição poética, a ser explicado mais à frente, ele é ilimitado como possibilidade. Assim, em paráfrase despreziosa a Einstein<sup>9</sup> (EINSTEIN, 2009, p. 71), o cânone é finito, mas ilimitado.

Em síntese, devemos evitar o engano de dizer que o cânone seja um conjunto de obras clássicas<sup>10</sup> no sentido atribuído pela História, de obras europeias ou de discursos tradicionais ou moralizantes. Ainda sobre essa última qualificação, a arte tem uma índole sempre revolucionária e crítica, na medida em que está dispondo novas possibilidades da linguagem. Em palavras mínimas, uma obra torna-se um clássico porque inventa ou reinventa, a partir de obras anteriores e contemporâneas a ela. Como dito, sob esse viés, o conceito de tradição não é útil porque se confunde com moral e cultura. Em outras palavras, cânone e tradição não se correlacionam. Afinal, toda obra canônica foi um exercício de contemporaneidade, permanecendo sempre presente. Logo, todo poeta que contempla a aurora da linguagem, resplandecendo à luz canônica, escreve “mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Logo, podemos dizer que o cânone inaugura a História, e não a História inaugura o cânone. Por isso, também, cânone e História não sejam coincidentes. Ou seja, não é a linha do tempo que determina o cânone. Sem o conhecimento dos mestres e inventores (uma questão a ser tratada mais à frente), nada se faz, senão ingenuidades. É nesse viés que o ensino de literatura que se reduz à linha do tempo esquece-se da arte. Conforme Heidegger (1979 [1943/44], p. 92), “nunca poderemos saber o que é arte e poesia por meio da História da Arte e da História da Literatura”<sup>11</sup>.

Reforça-se, mais uma vez, a importância de se diferenciar arte e cultura, cuja indistinção é responsável pelos principais equívocos na compreensão do fenômeno artístico, pois se confunde o que é datável e obsoleto ao que é perene. A respeito da diferença entre arte e cultura, dentre vários filósofos e artistas, menciona-se Heidegger (1977 [1933/36], p. 73), a

<sup>8</sup> “Um bom leitor, um grande leitor, (...) é um releitor” (NABOKOV, 2015, p. 39, tradução de J. Dauster).

<sup>9</sup> A frase em referência é “*Die Möglichkeit einer endlichen und doch nicht begrenzten Welt*” (“A hipótese de um mundo finito, mas não limitado”), que consta em seus estudos sobre o mundo como um todo (EINSTEIN, 2009, p. 71).

<sup>10</sup> Com base em Italo Calvino (2002, *passim*), podemos entender o cânone como sinônimo de obras clássicas em um sentido mais amplo, considerando as obras gerais, universais, atemporais, sempre novidade, de expressão inesgotável. “*Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quel che ha da dire*” (CALVINO, 2002, p. 46). [“Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer o que tem para dizer”]. Mas é preciso deixar claro que clássico aqui não é o oposto de romântico, em se tratando de escolas literárias; também não é somente a literatura da Antiguidade, podendo haver, pois, a inclusão do contemporâneo no cânone.

<sup>11</sup> “*Was Kunst und Dichtung seien, erfahren wir nie durch die Kunstgeschichte und Literaturgeschichte*” (HEIDEGGER, 1979 [1943/44], p. 92).

quem “a arte não é tomada nem como uma área de realização da Cultura, nem como uma manifestação do Espírito”<sup>12</sup>.

Da mesma forma, reduzir obras de arte a interesses culturais é recusar a essência poética (de *poiēsis*, ποιησις<sup>13</sup>) da arte (“*dichtenden Wesen der Kunst*”<sup>14</sup>, em Heidegger, 1977, p. 59 [1933/36, §162]). Quem acreditaria que a poesia de Li Bai<sup>15</sup> é um caminho de acesso, de fato, à cultura chinesa? Ou que o seu texto poético tenha como fim ser uma espécie de imersão cultural entre quatro paredes? Seria sua obra poética uma expressão de interesse cultural tal qual comer macarrão com o 筷子(*kuàizi*) e assistir a luzes pirotécnicas sobre pagodes chineses? Confundiríamos, dessa forma, obra de arte e estereótipos culturais (porque toda cultura, na verdade, expressa sempre um estereótipo). Logo, o interesse por manifestações artístico-culturais (adjetivo composto inútil que qualifica qualquer ocasião) não estaria passando o crivo – e há de se dizer, preconceituoso – de um estrangeiro sempre curioso pelo diferente ou exótico? Li Bai seria um produto intelectual a ser consumido por leitores-turista ansiosos por uma espécie de espetáculo poético chinês? Ademais, se assim fosse, não poderíamos perceber alguma relação entre a obra de Li Bai e a de, por exemplo, Ezra Pound – um poeta estadunidense nascido mais de dez séculos depois do poeta da Dinastia Tang. Porém, podemos, igualmente, aproximar Li Bai com a arte de Homero, o poeta primordial grego, supostamente nascido cerca de dezessete séculos antes do poeta chinês. Afinal, essas relações atemporais não seriam muito mais verdadeiras do que com a cultura ou os hábitos e costumes locais da China de hoje ou de antes? A finalidade da arte, portanto, nunca deve ser a cultura, aliás nada que não seja, de fato, ela mesma, se ainda quisermos que exista arte.

## 2.3 Da constituição do cânone

*Iamque opus exegi quod nec Iouis ira nec ignis  
Nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.*

Já erigi uma obra que nem a ira de Júpiter poderá destruir,  
e nem o fogo e nem o ferro e nem a velhice voraz.

(Ovídio, *Met.*, XV, 871-872).

Ao imputar funções utilitaristas na arte, para além do texto, além de gerar problemas de interpretação, encontra-se tudo, menos arte, a não ser que tenhamos outro papel para ela. É nesse sentido em que os currículos propiciam uma formação de professores para que ensinem sobre o entorno da arte, menos a arte *per se*, desinteressada de outros núcleos disciplinares, tornando o professor de literatura, na verdade, em um sociólogo amador ou em um explicador de metáforas, sob argumento da metalinguagem, quando não promotor de autoajuda. Aliás, em relação a este último caso, é muito comum ouvir diversas justificativas sobre o porquê de

<sup>12</sup> “*Die Kunst gilt weder als Leistungsbezirk der Kultur, noch als eine Erscheinung des Geistes*” (HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerks*, 1933/36, §204, Zusatz).

<sup>13</sup> Conforme Heidegger (1970 [1943/1944], p. 369): “a arte, em seu significado máximo, é ποιησις – Poesia” (“*Kunst im höchsten Sinne ist ποιησις – Poesie*”). Com o termo grego, consideremos poesia sempre a essência da arte, para além da linguagem verbal.

<sup>14</sup> “a essência poética da Arte” (HEIDEGGER, 1977, p. 59).

<sup>15</sup> Li Bai (701-762) é considerado um dos grandes poetas da Dinastia Tang e da China de todos os tempos. Os seus assuntos poéticos favoritos variavam de impressões pessoais sobre a natureza até o arrebatamento provocado pelo vinho (MUZHI, 1999, p. 28).

estudar poesia, teatro, dança, música etc., que não seja o seu motivo principal, propriamente, a poesia, o teatro, a dança ou a música etc. Muitos motivos são elencados pelos próprios educadores, tais quais: vencer timidez, desenvolver autodisciplina, ter contato com outras culturas, ter responsabilidade, ampliar a visão de mundo, melhorar autoestima, desestressar etc. Embora não deixe de ser verdade que a arte promova inúmeros benefícios, a sua principal função não são as promoções individuais e as resoluções psicológicas. Afinal, considerando que haja profissionais especialistas em comportamento, não se estuda teatro para vencer a timidez.

Se há quem se incomode quando se afirma que a principal função da arte é não ter função, que, ao menos, o seu escopo de funções limite-se a si própria, ou ainda se entenda uma simultaneidade da arte com funções não artísticas da arte (PAREYSON, 2001, p. 38), pois querer ver excessivamente finalidade à arte, em sentido extrínseco-utilitarista, é reduzir a arte a objeto-meio. Ainda mais, buscar funções burocráticas à arte, em expediente empreendedor-pragmático, transforma o artista em um funcionário (quando pior, em um funcionário da indústria da cultura). Como elucida Octavio Paz (1990 [1956], p. 34), ao refletir sobre o poeta contemporâneo e a transformação de seu papel de profeta da verdade para um funcionário com lugar social: “*el poeta se convierte en funcionario*”.

Nesse sentido, o interesse por arte deve ser, por assim dizer, desinteressado. O desinteresse, pois, é com os aspectos morais, práticos e pessoais, evitando a postura daquele indivíduo que se interesse por arte porque acredita que, com ela, possa promover sua autoimagem (o mesmo fenômeno vale à educação em relação ao professor, mais preocupado consigo do que com a aula). As obras que entram no cânone não podem ser motivadas por funções sociais, psicológicas, terapêuticas ou financeiras. Ou seja, não pode se tornar cânone uma obra porque ela é importante em um nível egótico (novamente, porque ajuda na autoestima, denuncia irregularidades sociais ou promove a indignação). Em outras palavras, o fim da arte não é justificar fenômenos sociais ou representar culturas e identidades. Da mesma forma, o fim do cânone não é servir somente a outras disciplinas, como forma de justificar a História e a sociedade. Naturalmente, pode haver obras de interesse histórico, sem que elas tenham muita afinidade artística. Ou seja, uma obra importante para a História da Literatura não precisa ser, necessariamente, uma obra artística.

Esse equívoco fez perdurar uma percepção essencialmente cronológica da arte, transformando o ensino de literatura em uma tediosa linha do tempo, em que as obras precisam ter vínculo estilístico e indignar-se com a sociedade (indignar-se, hoje em dia, tornou-se equivocadamente sinônimo de pensamento crítico, na medida em que as redes sociais dão palanque a qualquer argumento, isso quando há argumentos). Assim, o cânone não pode ser confundido com linha do tempo, e suas obras não são, necessariamente, coincidentes com ela.

Da mesma forma, ninguém se torna um bom artista porque consegue se filiar a um grupo de mesma afinidade estilística, tal quais políticos filiam-se a partidos. Por isso, o ensino dos períodos literários mais deveria refletir sobre um *Zeitgeist* do que uma lista de características em comum, evitando “estabelecer uma relação de causa e consequência, evidentemente impossível” (GALON, 2016, p. 152). O artista mais preocupado em se perpetuar pela linha do tempo do que com o próprio estilo e a própria obra é o primeiro a ser esquecido.

Com isso, mesmo a obra considerada regional, que tenha cores “locais”, pode trazer a inventividade da linguagem e do pensamento, tornando-se artística, independentemente de seu teor ubíquo. Por isso, em *Anna Kariênina*, a respeito dos pensamentos complacentes de Liévin, Leão Tolstói (2013 [1878], p. 775) tenha, poeticamente, construído a seguinte gradação: “quando tentava fazer algo que produziria um bem para todos, para a humanidade,

para a Rússia, para toda a aldeia (...)”<sup>16</sup>, em que o universal, em ampla tomada panorâmica, importe ao local, e vice-versa. Em consonância ao cosmopolitismo artístico da “aldeia”, Hofmann e Ricciardi (2015, p. 43) lembram que

Bertolt Brecht (1898-1956) também resolve a mesma questão numa postura confluyente ao sentido cosmopolita avançado de Antonio Gramsci (1891-1937), outro bom momento aqui de dignidade dialética: “as verdadeiras obras internacionais são as obras nacionais. As verdadeiras obras nacionais acolhem em si as tendências e inovações internacionais (BRECHT<sup>17</sup>, 1966, p. 338)”.

Nessa mesma esteira antichauvinista, voltando-se às tarefas do crítico literário, Machado de Assis (2015, p. 1179) questiona a crítica que quer reconhecer espírito nacional somente nas obras que tratem de assunto local, retirando, por exemplo, alguns dramas de Gonçalves Dias do cabedal literário do país. Nessa lógica patriótica, apenas parte da obra deste poeta folclorista brasileiro seria destinada ao panteão nacional. Da mesma forma, Machado de Assis (*ibidem*), percebendo o problema de identificar um autor pelo local de nascimento, reitera a confusão entre geografia e estilo de composição.

(...) perguntarei simplesmente se o autor do *Song of Hiawatha* [Henry Wadsworth Longfellow] não é o mesmo autor da *Golden Legend*, que nada tem com a terra que o viu nascer, e cujo cantor admirável é; e perguntarei mais se o *Hamlet*, o *Otelo*, o *Júlio César*, a *Julieta e Romeu* têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês.

Não estariam os cursos de História de Literatura, principalmente no Ensino Médio brasileiro, preocupados demasiadamente com critérios cronológicos (datáveis) e teor nacional-patriótico? Não se enquadraria a literatura brasileira naquilo que se constitui como proposta identitária e cultural, esquecendo-se da ποιησις? Nesse viés,

O nacionalismo pequeno-burguês do século XIX culminou na Primeira Guerra Mundial. O nacionalismo nazifascista da primeira metade do século XX culminou na Segunda Guerra Mundial. Se pensarmos o século XX, todo nacionalismo será sempre fascista, totalitário, antidemocrático, xenófobo, intolerante, truculento, militarista e belicista (RICCIARDI, 2015, p. 80).

Esclarecido o equívoco em limitar o cânone a distinções nacionais, culturais e geográficas, impondo uma “rosa dos ventos” às artes, importa dizer também que se torna ingênuo aquele artista que desconheça os clássicos, com destaque aos gregos e aos romanos, independentemente de que gênero se trate, quer de prosa, quer de poesia. Nessa proposta, o acesso à arte deve ser sempre viabilizado a todo custo, sem que se confunda com indústria da cultura<sup>18</sup> (*kulturindustrie*), caso contrário o desserviço público pode ser ainda pior do que o

<sup>16</sup> “(...) когда он старался сделать что-нибудь такое, что сделало бы добро для всех, для человечества, для России, для всей деревни” (TOLSTOI, 8, X, 4, tradução de Rubens Figueiredo, grifos nossos). Destaca-se que não se trata da aldeia apenas, mas da aldeia inteira. Há, nessa gradação, uma expressividade ética e poética.

<sup>17</sup> Nota nossa: BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst*. Band I - 1920-1939. Berlin und Weimar: Aufbau, 1966.

<sup>18</sup> A partir de Hanns Eisler (1898 – 1962), Theodor W. Adorno (1903 – 1969) e Max Horkheimer (1895 – 1973), que nos orienta a compreender a padronização e a produção em massa (“*Standardisierung und Serienproduktion*”) instituídas mediante uma técnica de dominação (ADORNO; HORKHEIMER, 1989 [1944], p. 147). Nesse viés ideológico e uniformizante, a indústria da cultura não tolera a diversidade, impondo a tudo e a todos produtos totalizantes. Assim, destitui dos artistas a sua condição de artista, em seu fazer individual e artesanal mediante o detalhe. Como imposição inexorável contra a arte, “a indústria da cultura põe fim a isto por

descaso. Por isso, uma cidade ou um país que se prive de orquestras, de museus e de bibliotecas dificulta o acesso às obras fundamentais e às expressões contemporâneas. Por conseguinte, sob espírito antidemocrático, exclui-se o diálogo fundamental, que é o cânone, retirando-o do alcance da população. Em síntese, a ausência de orquestras, bibliotecas e museus em um município condena os seus moradores à precariedade.

Ainda em relação a essa postura anticlássica, de esquecimento das línguas e das literaturas antigas e do ódio ao cânone, cujo resultado seja a negligência das obras consagradas, Machado de Assis já chamava a atenção para o problema, de persistência e agravamento na educação brasileira atual, a despeito da opinião dos universitários otimistas e de quem não consiga diferenciar *kulturindustrie* e *ποίησις*.

Feitas as exceções devidas não se leem muito os clássicos no Brasil. Entre as exceções poderia eu citar até alguns escritores cuja opinião é diversa da minha neste ponto, mas que sabem perfeitamente os clássicos. Em geral, porém, não se leem, o que é um mal. Escrever como Azurara ou Fernão Mendes seria hoje um anacronismo insuportável. Cada tempo tem o seu estilo. Mas estudar-lhes as formas mais apuradas da linguagem, desentranhar deles mil riquezas, que, à força de velhas se fazem novas — não me parece que se deva desprezar. Nem tudo tinham os antigos, nem tudo têm os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece o pecúlio comum (ASSIS, 2015 [1873], p. 1184).

Evidentemente, Machado de Assis aponta para a esterilidade poética da mera imitação dos antigos pelo escritor moderno. Ao contrário, não se (re)conhecem os antigos para uma produção imitativa vazia, senão, ao menos, por sua emulação<sup>19</sup> crítico-estilística, em permanente diálogo com o pensamento.

Talvez a escola, esquecida da distinção entre imitação e superação, tenha equivocadamente transformado a cópia em processo artístico. Daí, a ação de imitar tornou-se um pressuposto poético na tentativa de esclarecer, de forma incorreta, a História literária, dando, ao cânone, um teor didático. Claramente, a função do cânone não é educativa, pois a arte não existe para servir à escola. Ao contrário, é da educação o dever de promover o acesso ao cânone, sem pretensão de ensinar o artista a ser artista, pois, para além de tratados, o engenho e a arte têm os seus outros mestres. Mas a educação (não precarizada), aliada às orquestras, aos teatros, aos museus e às bibliotecas, deve garantir o pleno acesso ao cânone por toda a população. Nesse sentido, Benedetto Croce (1866 – 1952), que chegou a ser ministro da educação na Itália (*Ministro della Pubblica Istruzione del Regno d'Italia*), dentre outras funções, esclareceu que “a arte é educadora enquanto arte, mas não enquanto ‘arte educativa’, porque, neste caso, não é nada, e o nada não pode educar”<sup>20</sup> (CROCE, 1914, p. 191). Em diálogo ao pensamento de Croce e em reiteração à presença do passado no presente, Gramsci (1977 [1930/32], p. 733) afirmava que “o velho homem, com a mudança, torna-se um novo homem”<sup>21</sup>, bem como “o novo está unido ao velho”<sup>22</sup>, indagando, pois, que “não

---

meio da totalidade (“*Dem macht die Kulturindustrie durch Totalität ein Ende.*”, ADORNO; HORKHEIMER, 1989 [1944], p. 152).

<sup>19</sup> Entendemos, mais particularmente, a distinção entre imitação (não confundir com a *mimesis* aristotélica) e emulação a partir da diferença entre copiar e superar um modelo. A emulação, portanto, para além da imitação infértil, é a sobrelevação de um modelo (conferir: RODRIGUES, 2020, *passim*). Nesse segundo sentido, os grandes poetas não imitam seus antecessores, senão igualam-se a eles ou os superam. Por isso, Virgílio não imitou Homero.

<sup>20</sup> “*L’arte è educatrice in quanto arte, ma non in quanto ‘arte educatrice’, perché in tal caso è nulla, e il nulla non può educare.*” (CROCE, 1914, p. 191).

<sup>21</sup> “*(...) il vecchio ‘uomo’, per il cambiamento, diventa anch’esso ‘nuovo’ (...).*” (GRAMSCI, 1930/32, § 64).



seria a Divina Comédia um pouco como a canção do cisne medieval, que também antecipa os novos tempos e a nova história?”<sup>23</sup> (*idem*, p. 744). Logo, a partir de Gramsci, a superação, para além da imitação, não seria responsável pelo dinamismo que tudo transforma e diversifica? Não estaria, portanto, os movimentos literários e a própria História submissos à inventividade do poeta?

Ademais, a crítica ao cânone a qual desconheça o cânone não pode ser considerada crítica alguma, pois a ignorância não é capaz de julgar, somente destruir. Em geral, posicionamentos que desejam a morte do cânone costumam esquecer-se, em um estranho lapso de memória, de verificá-lo, isto é, de ler, ver, ouvir a obra, caso não se queira apenas um cadáver do que uma inteligência. Ademais, o desrespeito à arte promove, também, a recusa ao cânone. Lembrando o velho adágio, o julgamento da capa de um livro e não de seu conteúdo serve somente para suprir demandas políticas ou pautas sectárias. Por isso, a crítica literária desatrelada do conhecimento profundo da obra não pode ser crítica, pois, em paráfrase a Croce, o nada não está apto a julgar. No espaço da crítica, afinal, é preciso ter consciência, primeiramente, de dois grupos antagônicos: quem julga a capa e quem lê o livro. Até que ponto há professores mais preocupados em denunciar o cânone, sob argumento do politicamente correto, do que o ensinar?

Machado de Assis (2015, [1873], p. 1179) considerava um mal à literatura a ausência da crítica séria. Insistia o escritor em uma consciência de juízo que fosse ampla, elevada e universal, ao mesmo tempo em que ela abarcasse os assuntos locais, sem jamais empobrecer uma região.

A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam (ASSIS, 2015 [1873], p. 1179).

Negligenciar o cânone, o alto destino da literatura, sob qualquer pretexto escolaresco ou suposta inovação curricular (pior ainda como proposta pedagógica para conquistar o universo ou a realidade do jovem, subestimando professor e aluno), é um ato antiliterário, anti-inventivo, antimetafórico, em suma, antiartístico, porque condena a educação à mesmice cotidiana da indústria da cultura, obrigando o aluno a permanecer em sua realidade dominada enquanto dominado.

Em suma, na ausência da escola, a indústria da cultura tudo domina, sem que haja qualquer resistência. Por isso, excluir os gregos e os romanos do ensino de língua e literatura é já consequência de um descomprometimento cego com as artes e a educação. Quiçá as obras de Machado de Assis já tenham sido preteridas nas escolas tantas vezes por tantos os motivos. Felizmente, de acordo com Italo Calvino (2002, p. 47), “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma poeira de discursos críticos sobre si mesma, mas continuamente os sacode dali”<sup>24</sup>. Assim, torce-se para que o cânone se salve a si mesmo, resguardado a uma resistência intelectual. Por mais que Homero, Dante e Shakespeare tenham sido criticados de todas as maneiras possíveis, ainda persistem como uma obra necessária e, antes de tudo, de forte expressão artística.

<sup>22</sup> “(...) *il nuovo vi si unisce al vecchio* (...)” (GRAMSCI, 1930/32, § 64).

<sup>23</sup> “*Non è forse la Divina Commedia un po' il canto del cigno medioevale, che pure anticipa i nuovi tempi e la nuova storia?*” (GRAMSCI, 1930/32, § 64).

<sup>24</sup> “*Un classico è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.*” (CALVINO, 2002, p. 47).

Mas ainda não respondemos, especificamente, quais obras artísticas formam ou integram o cânone. Ou seja, qual é a sua natureza composicional, seus princípios. Ezra Pound (1951 [1934], p. 38), elaborando a sua *παίδεῖα* (*paideía*), esclarece-nos sobre os elementos do cânone, o seu constituinte, parâmetro de todas as obras. Pound (1951 [1934], p. 42) entende que a literatura, em sentido mais puro, é formada por classes de escritores. No intento de apontá-las, elabora-se, a seguir, um quadro sintético sobre a hierarquia estabelecida pelo poeta.

**Quadro 1.** Classes de escritores, segundo Ezra Pound (1951 [1934], pp. 42-43). Fonte: o autor (2021).

Classe de escritores	Explicação (resumida)
Inventor	Quem funda um processo novo ou é o primeiro exemplo conhecido de um processo.
Mestre	Quem combina processos ou vale-se deles de modo igual ou melhor que o seu inventor.
Diluidor	Quem não realiza tão bem o trabalho, vindo depois dos mestres e inventores.
Bons escritores sem qualidades salientes	Quem teve a sorte de escrever em uma época fértil (Ex: sonetistas da época de Dante).
Escritor das belas-letas	Especialistas em um aspecto da escrita.
Lança-moda	

O cânone, o alto destino da literatura, portanto, engloba, necessariamente, os escritores das duas primeiras classes, inventores e mestres. Os seus elementos centrais, por assim dizer, são duplos: obras da ordem da invenção, que fundam, descobrem ou inventam processos, e obras da superação, feitas pelos mestres, que produzem a partir dos processos inventados, podendo refiná-los ou expandi-los.

Como exemplo de inventor e mestre, respectivamente, podemos pensar em Homero, inventor dos mitos e da poesia épica (independentemente de ter havido alguém anterior a ele), e Virgílio, que superou<sup>25</sup> o seu modelo. Para listar mais um exemplo, em relação à Comédia romana, podemos entender Plauto como seu inventor, mesmo que tenha se inspirado na comédia nova grega (mesmo porque nada surge *ex nihilo*), e Terêncio como um mestre da comédia romana. Naturalmente, haverá mais mestres do que inventores. No entanto, a quantidade de escritores de ambas as classes, porém, é infinitamente menor do que os diluidores, os escritores medianos, os especialistas e os inúmeros lançadores de moda, que dependem da efemeridade da produção e do desconhecimento do público quanto às primeiras classes de escritores.

Nesse sentido, é fundamental que a escola institua o cânone, como forma de garantir o acesso e o conhecimento das duas primeiras classes de escritores, inventores e mestres, sem o qual o estudante, mesmo que por conta, jamais será capaz de “enxergar o bosque pelas árvores” (“*to see the wood for the trees*”, Pound, 1951 [1934], p. 40), inábil, portanto, em compreender e distinguir uma obra, tampouco em reconhecer e contemplar o cânone. Por isso, o poeta aconselha a evitar a opinião de pessoas que nunca produziram e publicaram nada, nem uma própria inspeção crítica. Logo, conhecer os mestres e inventores, que constituem o cânone (e não mais do que isso), é o primeiro passo para a crítica. Por essa razão, também, Pound (1951 [1934], p. 28) tenha diferenciado a literatura da grande literatura (por assim

<sup>25</sup> É importante não inferir, equivocadamente, um sentido de evolução ou melhoria, como aquele empregado às tecnologias.



dizer, o cânone), definindo que “a grande literatura é, simplesmente, linguagem carregada de sentido ao máximo grau possível”<sup>26</sup>, enquanto que “literatura é linguagem carregada de sentido”<sup>27</sup> (*ibidem*), resguardando a ela a qualidade artística, pois literatura é “novidade que permanece novidade”<sup>28</sup> (POUND, 1951 [1934], p. 29). A ideia de que qualquer romance publicado já se torna literatura é, certamente, duvidosa ou permissiva.

A consequência de ignorar os mestres e inventores resulta em uma opinião de segunda ou terceira categoria, por alguém que vê méritos em um escritor ruim (compositor, diretor etc.), porque ele é o seu favorito (*ibidem*). Essa ignorância resulta em desavenças contra o conhecimento da crítica especialista, a favor do medíocre e do ruim, relativizando o gosto. Por conseguinte, tudo se torna arte a partir de convenções pessoais ou subjetivismos, e nada pode ser, de fato, dito, sem que haja, por assim dizer, uma referência crítica. Sem escolas críticas, dissemina-se o “terraplanismo das artes”, em que se afirma “se é arte para você, então é arte”, autorizando o brega e a pornochanchada burguesa. Afinal, somente no “vale-tudo” das artes, é possível defender o seu escritor ruim favorito.

## 2.4 Do problema do gosto e do dogma relativista

Ele pode saber sobre o que ‘gosta’. Ele pode ser um ‘amante de livros por completo’, com uma imensa biblioteca de livros lindamente impressos, envoltos pelas encadernações mais luxuosas, mas ele jamais será capaz de ordenar o que sabe ou de estimar o valor de um livro em relação a outros, e ele ficará mais confuso e será menos capaz de decidir-se sobre um livro, quando um novo autor ‘quebra a convenção’, do que formar uma opinião sobre um livro de oitenta ou cem anos.<sup>29</sup>

(POUND, 1951 [1934], p. 40).

Se é verdade que “em nossos dias, há todo um esforço de relativizar a ciência” (JAPIASSU, 1981, p. 24), também há o mesmo empenho, senão até maior, em relativizar a arte. Por essa razão, devemos discordar do excesso de relativismo no comentário de Terry Eagleton, para quem “qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que seja considerada literatura, de modo inalterável ou inquestionável – Shakespeare, por exemplo – pode deixar de ser literatura”<sup>30</sup> (EAGLETON, 2008, p. 09). Naturalmente, com descobertas de textos, quer pelo serviço fundamental da arqueologia, quer pelas pesquisas históricas, bem como revisões e correções pela História, o cânone pode se alterar, ampliar-se, rever-se, em constante manutenção crítica. No entanto, jamais um grande escritor pode, por decisões alheias ou pautas políticas, tornar-se medíocre. Logo, Homero nunca se relevaria um mau escritor. É nesse sentido em que Italo Calvino (2002, p. 47) dá consistência à verdade dos clássicos, a

<sup>26</sup> “*Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree.*” (POUND, 1951 [1934], p. 28).

<sup>27</sup> “*Literature is language charged with meaning.*” (POUND, 1951 [1934], p. 28).

<sup>28</sup> “*Literature is news that STAYS news.*” (POUND, 1951 [1934], p. 29).

<sup>29</sup> “*He may know what he 'likes'. He may be a 'compleat book-lover', with a large library of beautifully printed books, bound in the most luxurious bindings, but he will never be able to sort out what he knows or to estimate the value of one book in relation to others, and he will be more confused and even less able to make up his mind about a book where a new author is 'breaking with convention' than to form an opinion about a book eighty or a hundred years old.*” (POUND, 1951 [1934], p. 40).

<sup>30</sup> “*Anything can be literature, and anything which is regarded as unalterably and unquestionably literature - Shakespeare, for example - can cease to be literature.*” (EAGLETON, 2008, p. 09).

despeito dos discursos contra eles, relembrando, mais uma vez, que “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma poeira de discursos críticos sobre si mesma, mas continuamente os sacode dali”<sup>31</sup>. Com certeza, a verdade-revelada (ἀλήθεια, *alétheia*<sup>32</sup>) da obra de Shakespeare sacudiu para longe muitos discursos que procuraram ser-lhe maior, sempre repelidos por ela.

A afirmação relativista de Eagleton, porém, pode tornar-se possível na seguinte condição extremamente improvável: por algum desastre abrupto, perder-se-iam, por completo, as obras do bardo inglês. Ou então, para não parecer que escavamos somente um único motivo que relegue Shakespeare ao esquecimento, podemos considerar que possa existir uma sociedade que diga que Shakespeare não é literatura porque seja composta por insanos, adocidos por uma ignorância extrema, tal qual numa epidemia, ou por indivíduos que sofreram de uma amnésia total e repentina, sem qualquer parâmetro. Ou ainda, uma sociedade dogmática que ritualize, diariamente, o mito da ignorância. Também, para não sermos injustos, é possível eleger mais uma quarta opção, para tentar justificar a hipótese de Eagleton: uma sociedade consideraria Shakespeare medíocre porque nunca leu Shakespeare de fato, ou está imersa em uma letargia intelectual absoluta e acrítica, promovida pela indústria da cultura ou por pautas políticas destrutivas que combatam a arte. Se não forem esses motivos apocalípticos ou bélicos, não há outro fenômeno que consiga expulsar Shakespeare do panteão literário.

Nesse sentido, já muito bem instalada nos cursos de Letras (lembrando que o próprio Eagleton, um campeão de vendas, tornou-se bibliografia fundamental nos cursos de teoria da literatura – inclusive, um nome de disciplina um tanto problematizável), a “onda relativista”<sup>33</sup> (JAPIASSU, 2001, *passim*) impôs a confusão deliberada entre arte e cultura, em que tudo se tornou cultura, desde o modo de cumprimentar, tomar banho e sentar-se no vaso sanitário até a obra de Homero. Assim, se tudo é ponto de vista cultural, todas as explicações aos fenômenos artísticos devem perpassar o jugo da cultura, em que “os valores são sempre relativos a uma determinada cultura e a um momento histórico” (JAPIASSU; MARCONDES, 2008, s. v.).

Nessa toada, até se confunde o relativismo dito da física, que pode depender de noções de referencialidade espacial e pontos de vista sobre objetos, com o relativismo epistemológico, que não tem relação nenhuma com a relatividade de Einstein. Aliás, a

<sup>31</sup> “Un classico è un’opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso.” (CALVINO, 2002, p. 47).

<sup>32</sup> Conforme Heidegger (1977 [1943/44], p. 173), “Die ἀλήθεια, die Entbergung in die Unverborgenheit, ist das Wesen der φύσις” (“A *alétheia*, a revelação no inocultável, é a essência da *phýsis*”).

<sup>33</sup> Podemos incluir, nesse campo, outras expressões que ganharam o cenário semântico atual, como o termo “pós-verdade” (“*post-truth*”), cunhado por Stojan Stiv Tešić (1942-1996), para significar o descrédito nos fatos e na concomitante valorização do sentimentalismo e das crenças (OXFORD, 2021, s. v.). Ou seja, o que se assume como verdade é aquilo que se deseja ouvir ou ler, da ordem da conveniência. É nesse sentido em que a crença do “terraplanismo”, mais difundido ultimamente, ganha adeptos e distorce o conhecimento. Em um absurdo menos escancarado do que o “terraplanismo”, incluem-se, nisso, muitas opiniões mal elaboradas e semissilenciosas que atacam universidades, prejudicam o trabalho de pesquisadores e desmerecem a função do cientista e do professor, os quais se tornam, a olhos de muitos “pós-verdadistas”, mero doutrinadores. Assim, como a obra de Galileu Galilei foi e ainda é refutada por mera opinião ou crença, aconteceu também com as obras de Karl Marx e Paulo Freire, incluindo, de um modo geral, o conceito de arte. Afinal, com base no prazer de alguns, não adianta mais a opinião do filósofo, do artista, do crítico e do professor, o que vale, pois, é a crença pessoal. A sentença mais comumente proferida, “se é arte para mim então é arte...”, nessa “pós-verdade” ou na “onda relativista”, torna-se mais válida do que toda a filosofia. A afirmação é, também, mais confortável, porque assim podemos defender, como menciona Pound (1951 [1934], p. 29), o “nosso escritor favorito ruim” ou nossa música favorita ruim, ainda mais em caixas de som direcionadas a toda a vizinhança, em um contexto em que as leis de silêncio municipais são escassas e ineficientes, se é que elas existem.

relatividade da física mais é uma questão de invariância, isto é, uma proposta revolucionária do sistema de inércia, “substituindo-o pelo campo de deslocamento” e abandonando “o conceito da simultaneidade absoluta” (EINSTEIN, 2003, p. 08), do que uma relativização de conceitos científicos. Na verdade, o caminho do pesquisador é buscar, exatamente, explicações não relativistas aos fenômenos, quer físicos quer poéticos. Na área dos Estudos Clássicos (nomenclatura problematizável), por exemplo, é frequente deparar-se com tentativas de querer explicar todo e qualquer fenômeno do pensamento grego pelo viés da cultura. A máxima “tudo é relativo”, que Einstein nunca proferiu, transforma a cultura em uma espécie de muleta de resolução para as pesquisas incapazes de compreender as questões artísticas e filosóficas. Essa responsabilização da cultura é, portanto, o caminho mais fácil e equivocado para explicar fenômenos literários e musicais, principalmente quando não há mais posse de dados empíricos, que o tempo fez sumir. Nesses casos, basta, simplesmente, dizer que é cultural para ser bem aceito nos meios acadêmicos menos sérios. É nesse sentido em que a afirmação tautológica de que os estudos da cultura cabem aos estudos culturais precisa ser considerada.

Em suma, dizer que “tudo é relativo” é, na verdade, uma incompreensão epistemológica de quem nunca estudou Einstein e nem Filosofia da Arte, disseminando *fake news* nas ciências, na filosofia e nas artes. Pior ainda é transpor esse engodo à epistemologia das artes sob nome de cultura. Ademais, é preciso esclarecer que a crítica ao relativismo nas artes não signifique um reforço de um “absolutismo teórico”, que conjecture que a verdade seja uma e permanente. Ambas, afinal, são posturas dogmáticas e distam de qualquer metodologia séria.

Com a “onda relativista”, para além de um relativismo histórico, o relativismo epistemológico tornou-se tão absoluto que se instituiu, em muitos cursos de artes, uma espécie de “terraplanismo das artes”, em que arte é aquilo que é arte segundo o que diz quem esteja dizendo, tal qual a terra pode ser plana a quem pense assim, seguindo as próprias impressões ou contextos individuais (formação familiar, poder aquisitivo etc.). A principal diferença é o grau de aceitação desse tipo de conhecimento quer nas Letras quer na Física, já mais esclarecida em relação à geodésia.

Se arte é trato subjetivo ou questão de gosto, portanto, o indivíduo torna-se a única medida, em processo de desinstitucionalização do cânone. Nesse viés, o relativismo destituiu a epistemologia, já que tudo pode ser nada e nada pode ser tudo. Pois se o gosto é critério pessoal, aliás, o critério sem critérios, então não existe possibilidade de verdade. Mas não podemos nos esquecer, mais uma vez, de que negar a verdade é “uma forma de dogmatismo” (JAPIASSU, 1981, p. 42). Em suma, se a verdade epistemológica é sempre relativa, logo, minam-se todas as possibilidades de haver pensamento filosófico, crítico, artístico e científico, bastando que as crenças pessoais ganhem palanque, como ocorre com as redes sociais e o fenômeno destrutivo das *fake news*, em que se deseja “o cidadão indignado, mas impotente” (AGAMBEN, 1998, p. 71)<sup>34</sup>.

Nesse sentido, o cânone não pode ter como parâmetro a questão do gosto, bem como é inútil à compreensão do fenômeno artístico a permanência na esfera subjetiva, mesmo porque o sujeito não é isolado das técnicas de dominação e das propagandas, de teor bélico-ideológica como estratégias de mercado. O cânone, portanto, não pode ser uma medida estabelecida por gostos de nenhuma natureza, nem de uma minoria de elite ou de uma maioria dominada.

Rubens Ricciardi (2020, p. 123), elucidando sobre o fenômeno da *kulturindustrie*, lembra-nos de que, “na lógica da sociedade de consumo, não há liberdade nem escolha”, percepção, também, de Mário de Andrade, cujas palavras cita o musicólogo ribeirãopretano

<sup>34</sup> “*Les médias aiment le citoyen indigné, mais impuissant*” (AGAMBEN, 1998, p. 71). “As mídias amam o cidadão indignado, mas impotente”.

(*ibidem*): “as massas dominadas, entre nós, são... dominadas. O que quer dizer que elas não têm suficiente consciência de si mesmas, nem forças de reação para conscientizarem o seu gosto estético e as suas preferências artísticas”. Nesse sentido, o gosto sempre tem um interesse, inserido na tensão entre dominador e dominado. Por isso, se ainda quisermos insistir na palavra gosto, é fundamental que o seu juízo seja o mais desinteressado possível, para além de ditames idiossincráticos.

Kant (2015, [1790], *passim*) explica-nos que o gosto (*Geschmack*) é uma percepção estética (*ästhetisch*) enquanto fruição, prazer ou desprazer (*Lust oder Unlust*), do sujeito que vê, ouve ou lê uma obra. Enquanto nesse campo, o gosto não formula um juízo lógico, como fundamento epistêmico, senão na relação com a obra em específico. Ou seja, a lógica está no processo de cognição sensível à obra, e não ao gosto enquanto gosto, de teor não lógico (*nicht logisch*). O gosto, pois, incide na percepção estética do sujeito, para além da representação (*Vorstellung*), aquém da obra. A consciência da representação é diferente, portanto, do conhecimento cognitivo (*Erkenntnisvermögen*). Por isso, independentemente de haver, ainda assim, um gosto desinteressado (*uninteressierten*), o cânone não se orienta pelas percepções individuais, enquanto relações não lógicas. Para além de Kant, o cânone, nesse sentido, é a obra, e não o gosto da obra.

A nossa postura a favor do ensino do cânone questiona a validade do gosto como um critério de juízo lógico. É importante, nesse sentido, que a escola deseje problematizar o gosto, a partir das experiências filosóficas e poéticas dos alunos, capazes de ler, ver e ouvir, educados os sentidos. Afinal, é também tarefa da educação promover a faculdade crítica nos alunos, bem como ampliar suas experiências poéticas com o enfrentamento de textos desconhecidos, sem que os alunos permaneçam em uma rotina anestésica mediada pela indústria da cultura. Logo, a construção da consciência de uma técnica de dominação da indústria da cultura e a intimidade com o cânone reconstruem qualquer parâmetro de gosto e propicia ao estudante novos modelos de pensamento. Caso contrário, condenamos o corpo estudantil a permanecer, inconscientemente, na condição de minoridade, a continuamente admirar sombras e simulacros falsos, sob anestesia intelectual.

### 3. Considerações finais

Você já leu São João Evangelista? Walt Whitman?  
Mallarmé? Verhaeren?

(ANDRADE, 1987 [1921], p. 61).

Divididos em quatro subseções fundamentais, que trataram da nomenclatura do cânone, de seu limite, da sua constituição e, por último, de aspectos filosóficos relacionados à arte, como a questão do gosto, procurou-se esclarecer sobre a natureza do cânone, haja vista seus princípios. Deste artigo, o efeito mais desejado, para além de uma dialética ingênua calcada na oposição entre concordar e discordar, é suscitar reflexões proveitosas a alunos de literatura, para que, no futuro, possam caminhar com autonomia, sem se esquecerem de sentar, pelo menos de vez em quando, na cadeira do filósofo, revendo, portanto, os discursos do dia a dia.

O cânone, a arte em seu alto destino, é sempre uma oportunidade ideal e prolífica de diálogo, consciente ou inconsciente, explícito ou guardado nas sendas da memória, consoante Bakhtin (1997 [1974]), em referência à principal medida (*canon*) do pensamento. Ademais, a importância da leitura do cânone não é exclusividade às Letras ou às áreas artísticas, mas a todos, para além de qualquer profissão ou área do conhecimento. Não se trata, portanto, de entender a leitura do cânone tal qual uma disciplina optativa, para quem tenha interesse nos “clássicos”. Basicamente, não se formam grandes cientistas, pensadores, artistas etc. sem a leitura dos grandes escritores, embora a sua finalidade não seja essa. Trazendo a metáfora da

epígrafe inicial, será que nossos estudantes não estariam, de alguma forma, sendo impedidos de saber realmente o que foram as pirâmides e que elas existiram? E Homero, Hesíodo, Ésquilo, Virgílio, Ovídio, Petrônio...?

Reforça-se, ademais, que o cânone não deve ser confundido com currículo. As obras canônicas estão além de qualquer determinação pedagógica, e sua presença deve ser incentivada também fora dos muros da escola, em ambientes como museus, bibliotecas, orquestras, teatros, corpo de dança, esculturas (em ambiente interior e exterior), em espaços de contação de histórias etc., que são formas legítimas de acesso ao cânone, inclusive para quem não é familiarizado com o ambiente escolar ou nunca se inseriu nele. No entanto, o descaso municipal soma-se ao descaso federal, que se soma ao descaso educacional, entre outras instâncias. O resultado dessa conta desastrosa são indivíduos incapazes e acríticos, sem possibilidade de acesso ao cânone, quer na escola, quer no próprio município. O que há é, somente, indústria da cultura.

A longo prazo, o “terraplanismo das artes”, em ambiente universitário, prejudica a formação de professores e o ensino de literatura, a tal ponto que a consequência mais nefasta é o esquecimento da *poíēsis*, como já postulou Ricciardi (2013). Por conseguinte, afrouxa-se a crítica epistemológica contra a “onda relativista”, como explicou Japiassu (2001), alienando a sociedade, em um grande esquema de promoção da lógica neoliberal, como já elucidaram Eisler, Adorno e Horkheimer (1944).

O desconhecimento, enfim, do cânone, bem como a sua recusa, como se vê em algumas propostas curriculares autoproclamadas inovadoras (sem menções aqui), que acusa o cânone de um elitismo europeu, favorecem o estereótipo cultural. Nessa procura por identidades e nacionalismos, desrespeitam-se, claramente, as expressões individuais dos artistas, supostamente filiados a grupos culturais e a cidadanias. Do Oriente, exclui-se o Ocidente; do Ocidente, o Oriente, em uma proposta preconceituosa de divisão do mundo. Por isso, não faz sentido subjugar a arte a essa oposição (que não deveria ser uma oposição). Expressões como “arte ocidental, arte europeia”, portanto, não fazem sentido algum ao fenômeno artístico, senão à postura que deseja segregação, muros, passaportes e divisões políticas.

Também no espaço escolar, a censura à crítica do gosto, por fim, faz surgir uma aceitação acrítica da indústria da cultura, há décadas instalada nas escolas, como sistema ideológico dominante, cuja técnica de dominação, tão racional e funcional, sequer deixa transparecer os desserviços contra a arte e a diversidade, em um esquema de manipulação totalmente aceita, desejada e defendida, inclusive pelas instituições que deveriam combatê-la a serviço do bem-estar. Por conseguinte, o corpo estudantil, desavisado do cânone e sob anestesia, prejudicada a cognição ao sensível, entende que compreender arte é explicá-la por meios da paráfrase e da metalinguagem, competência máxima de quem leu muito sobre uma obra, enquanto os alunos permanecem defendendo o seu “escritor ruim favorito” (POUND, 1951 [1934], p. 29).

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialektik der Aufklärung**. Frankfurt: Fischer, 1989 [1944].

AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire**. Paris: Hoëbeke, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. Publicado no Jornal “O Novo Mundo”, *Nova York*, n.º 30, 24/03/1873. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. Volume 3. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015.
- ASSIS, Machado de. Revista Dramática (José de Alencar: mãe), 29 de março de 1860. Rio de Janeiro: Diário do Rio de Janeiro. In: ASSIS, J. M. Machado de. **Obra completa em quatro volumes**. Volume 3. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015a.
- BAILLY, Anatole. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 1935.
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. Observações sobre a epistemologia das ciências humanas [a propósito da metodologia das ciências humanas], 1974. In: BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por M. E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CALVINO, Italo. **Perché leggere i classici**. Milano: Mondadori, 2002 [1991].
- CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque: histoire des mots**. Paris: Klincksieck, 1968.
- CROCE, Benedetto. **Cultura e Vita Morale**. Intermezzi polemici. Bari: Laterza & Figli, 1914.
- EAGLETON, Terry. **Literary Theory: an introduction**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- EINSTEIN, Albert. **Mein Weltbild**. München: Piper, 1986 [1934].
- EINSTEIN, Albert. **O significado da relatividade**. Com a Teoria Relativista do Campo não simétrico. Explicação prévia e tradução de Mário Silva. Lisboa: Gradiva, 2003.
- EINSTEIN, Albert. Physik und Realität. **Journal of The Franklin Institute**. Philadelphia, vol. 221, n. 3, pp. 313-347, mar. 1936.
- EINSTEIN, Albert. **Über die spezielle und die allgemeine Relativitäts – theorie**. Berlin: Springer, 2009.
- GALON, Lucas Eduardo da Silva. **Estética e contemporaneidade: por uma filosofia da música nova**. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.
- GOGH, Van. **Girassóis**. Óleo sobre tela. 1888-1889. 95 x 73 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam. Disponível em: < <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0031V1962>>. Acesso em: 09 abr. 2021.
- GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del Carcere**. II Quaderni 6-11. Edizione critica dell’Istituto Gramsci. A cura di Valentino Gerratana. Quaderno 6 (VIII) 1930-1932, Miscellanea. Torino: Einaudi, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. **Gesamtausgabe**. I. Abteilung: veröffentlichte schriften 1914-1970. Band 5. “Der Ursprung des Kunstwerkes (1933/36)”, pp. 01-74. Frankfurt: Klostermann, 1977.
- HEIDEGGER, Martin. **Gesamtausgabe**. II. Abteilung: Vorlesungen 1923 - 1944. Band 55. “Heraklit (1943/44)”. Frankfurt: Klostermann, 1979.
- HOFMANN, Dorothea; RICCIARDI, Rubens Russomanno. Coleção de modinhas e *Lundum* (Dança Popular Brasileira) do Anexo Musical da Viagem ao Brasil de Spix & Martius – a possível contribuição agora revelada de Theodor Lachner na edição de Munique. In: RICCIARDI, Rubens Russomanno (Org.). **Música Popular Brasileira Antiga**. São Paulo: Pharos, 2015.
- HOMÈRE. **Illiade**. Traduction par P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1938.
- HORACE. **Épîtres**. Texte établi et traduit par François Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 2018.
- HORACE. **Odes et épodes**. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JAPIASSU, Hilton. **Nem tudo é relativo: a questão da verdade**. São Paulo: Letras & Letras, 2001.
- JAPIASSU, Hilton. **O mito da neutralidade científica**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- JAPIASSU, Hilton. **Questões epistemológicas**. Rio de Janeiro: Imago, 1981.
- JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MAUROIS, André. **Les illusions**. Avant-propos de Jean Mistler. Paris: Hachette, 1968.
- MORAES, Rubens Borba de. **Bibliografia Brasileira do Período Colonial**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.
- MUZZI, Yang. Preface to the library of Chinese classics. In: LI BAI. **Selected poems of Li Bai** (李白诗选). Translated into English by Xu Yuanchong. Hunan: People's Publishing House, 2007.
- NABOKOV, Vladimir. **Lições de literatura**. Edição, prefácio e notas de Fredson Bowers; introdução de John Updike; tradução Jório Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- Nietzsche, Friedrich. **Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik**. München: GmbH, 1954 [1872].
- OVIDE. **Les Métamorphoses**. Texte établi par Georges Lafaye. Émendé, présenté et traduit par Olivier Sers. Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- OXFORD. **Lexico**. Oxford English and Spanish Dictionary, Thesaurus, and Spanish to English Translator [Online]. Oxford: Oxford University Press, 2021. Disponível em: <https://www.lexico.com/en/definition/post-truth>. Acesso em: 16 abr. 2021.
- PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966].
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**. Mexico: Fondo de Cultura, 1990 [1956].
- POUND, Ezra. **ABC of Reading**. London, Boston: Faber and Faber, 1951 [1934].
- RICCIARDI, Rubens Russomanno. Cantor e cantor de microfone: discussão conceitual sobre música, música popular e indústria da cultura. **Revista da Tulha**, Ribeirão Preto, [s. l.], v. 6, n. 1, p. 110-139, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/170647>. Acesso em: 30 abr. 2021.
- RICCIARDI, Rubens Russomanno. Grande Lundum editado por Edward Laemmert no Rio de Janeiro – o gênero popular brasileiro entre o batuque e o samba, p. 61-93. In: RICCIARDI, Rubens Russomanno (Org.). **Música Popular Brasileira Antiga**. São Paulo: Pharos, 2015.
- RODRIGUES, Marco Aurélio. A aemulatio senequiana: o caso da tragédia Agamêmnon. **Classica**, v. 33, n. 01, p. 31-49, 2020. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/699>. Acesso em: 30 abr. 2021.
- ROHDEN, Huberto. **Einstein: o enigma da matemática**. 3. ed. São Paulo: Alvorada, 1980.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novíssimo dicionário latino-português**. 12a. ed. (fac-similar). Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Garnier, 2000.
- TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?** Tradução de Yolanda S. de Toledo e Yun Jung Im. São Paulo: Experimento, 1994.
- TOLSTÓI, Léon. **Oeuvres complètes**. Sous la rédaction générale de V. Tchertkoff. Tome 20. Moscou: Édition d'État, 1939.
- TOLSTOI, Liev. **Anna Kariênina**. Tradução e apresentação de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1878].
- VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. Apresentação do Dossiê do Seminário 'A Pesquisa em Artes: uma discussão conceitual'. **Revista Tulha**. Ribeirão Preto, v. 6, n. 2, pp. 247-305, jul.-dez., 2020.