

O mameluco arcadismo luso-amazônico de Tenreiro Aranha

Doutorando Rafael Voigt Leandro¹ (UnB)

Resumo:

Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha (1769-1811) representa o arcadismo luso-amazônico. Sua poesia, essencialmente encomiástica, com traço burocrático-colonial, revela dimensões do universo amazônico da segunda metade do século XVIII. Sendo um árcade tardio, com produção literária irregular, sua poética aponta para outras tendências, como no soneto à mameluca Maria Bárbara, em que rompe com a canônica dicção dos árcades mineiros ou, pelo menos, indica outro sentido para uma poesia árcade de origem luso-amazônica. Se, de um lado, os inconfidentes mineiros parecem reagir contra a política portuguesa no centro do Brasil; de outro, Aranha reforça o “gênio da nação” portuguesa, em detrimento de seu “gênio artístico”. Com efeito, realiza-se, por vezes, como um “antiárcade amazônico”.

Palavras-chave: Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha, Arcadismo Luso-Amazônico, Antiarcadismo.

A simples consciência histórica de que Tenreiro Aranha estivesse sob o espírito do arcadismo não assegura que sua literatura tenha necessariamente pendido para a realização árcade. O que se pretende pôr à prova neste breve ensaio sobre a florescente poesia amazônica se conduz nessa linha hipotética, percebendo as flutuações da poética do vate luso-amazônico.

Faz-se, igualmente, o estudo comparativo de sua obra com a de outros árcades brasileiros, dos primeiros aos tardios. Nesta última geração, enquadra-se Tenreiro Aranha. Não é demais reafirmar a articulação dessa leitura comparativa com dados de história literária oferecidos por alguns dos nossos principais estudiosos do Arcadismo, como Antonio Candido e Jorge Ruedas, ainda mais por considerar esse momento como decisivo para a formação da literatura brasileira.

A poética de Tenreiro Aranha não se desvencilha facilmente de sua posição dentro da estrutura colonial lusa na Amazônia. As mais das vezes, do dado histórico-biográfico, aproveita Aranha apenas o que se refere mais aos acontecimentos comezinhos da administração militar portuguesa, rendendo salvas líricas a seus superiores, num espírito de engrandecimento do “gênio da nação” dos colonizadores, sem tanto ânimo em relação ao Brasil amazônico, de onde pratica seu engenho. Essa nuance se aclara, por exemplo, quando entra em cena a poética de um Correia Garção, um dos fundadores da Arcádia Lusitana.

Na reduzida obra de Tenreiro Aranha, constata-se a predominância desse “gênio colonial” em diversas formas poéticas ao gosto do tempo árcade, como os sonetos, odes, idílios, dramas (incluindo os pastoris). Na obra de Tenreiro, os sonetos aparecem em maior quantidade. Por eles, pode-se traçar um percurso de análise e crítica literária de sua produção.

O excesso do encomiástico monomelódico, destinado ao mecenas e governador do Pará D. Francisco de Souza Coutinho, diminui o valor de seu “gênio artístico”. Não somente pelo fato de se restringir a uma única temática, mas também porque artificializa o discurso, afastando qualquer problematização histórica e política, enformando sua ideologia pela vazante de um colonialismo decadente. Assim, evidencia-se o desequilíbrio estético desse poeta menor, ora dotado de lirismo, ora em franco cultivo da tendência da encomiástica árcade.

Ao mesmo tempo em que se aferra ao espírito árcade, Tenreiro Aranha tende a se distanciar desse espírito. O final do século apontava para outra conjuntura de época, diferente daquela em que se gestaram as balizas da Arcádia Lusitana. Seria demais perceber nessa distância de Tenreiro um pé no Romantismo, como se fosse um exercício de automatismo colocar entre os românticos um árcade tardio.

Essa passagem para o Romantismo poderia ser reforçada pelo fato de sua obra ter sido publicada por seu filho, João Batista de Figueiredo Tenreiro Aranha, primeiro governador do Amazonas, no ano de 1850, com dedicatória a D. Pedro II. Esse feito encaixou mais uma peça do quebra-cabeça literário brasileiro, para a constituição do mapa da cultura letrada nacional, indispensável para a formação da ideia de nação naqueles anos pós-independência. Além do mais, ao afagar a monarquia lusitana de outrora, Tenreiro Aranha acaba por renovar essa monarquia numa “ex-colônia”.

Decerto, ao não realizar os ideais árcades completamente, por suas próprias limitações poéticas, Tenreiro Aranha situa-se como um “antiárcade brasileiro”, com uma oposição simplória, e no fundo não desejada, aos cânones lusitanos, mas não menos interessante do ponto de vista dos estudos de crítica e historiografia literária, ainda mais quando analisada sob a ótica do comparativismo, no que tange à poética árcade mineira.

Nesse introito, estão lançadas algumas hipóteses de trabalho para a leitura crítica da poética desse árcade luso-amazônico. Em cada tópico deste ensaio, discutem-se mais insistentemente uma ou outra, tal como a que abre os trabalhos em relação ao soneto à mameluca Maria Bárbara.

1. Barbaridades do Arcadismo luso-amazônico

**À mameluca Maria Barbara, mulher de um
soldado, cruelmente assassinado no caminho
da Fonte do Marco, perto desta Cidade de
Belém, porque preferiu a morte à mancha de
infidel ao seu esposo¹**

Se caso aqui topares, caminhante,
Meu frio corpo já cadáver feito,
Leva piedoso com sentido aspeito
Esta nova ao esposo aflito, errante.

Diz-lhe como de ferro penetrante
Me viste por fiel cravado o peito,

¹ Preferiu-se, neste trabalho, atualizar a ortografia utilizada nos poemas, uma vez que a edição de 1989, com a qual se trabalha, trata-se da reprodução em fac-símile da segunda edição das *Obras do Litterato Amazonense Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha* (1899), publicada em Lisboa pela Tipografia da Companhia Nacional Editora.

Lacerado, insepulto, já sujeito
O tronco feio ao corvo altivolante:

Que dum monstro inumano, lhe declara
A mão cruel me trata desta sorte;
Porém que alívio busque à dor amara

Lembrando-se que teve uma consorte,
Que por honra da fé que lhe jurara,
À mancha conjugal prefere a morte.

Fato curioso logo de saída trata-se de o poema ser oferecido à mameluca Maria Bárbara, mulher de um soldado. Não era de praxe na poesia encomiástica dedicar versos a personagens da vida social de pouca envergadura. Veja o caso exemplar de Alvarenga Peixoto em *Canto Genetliaco* (1793). E, bem antes, Peixoto cantara, por exemplo, em soneto a subida ao trono da Rainha D. Maria I e uma ode à mesma soberana, numa voz poética de um índio.

Esse rompimento parcial com as regras da encomiástica pode conduzir o olhar histórico para outro horizonte, a da aproximação dos versos com personagens do povo, colados às classes sociais desfavorecidas ou propriamente formadas para viver aqui na realidade brasileira de fins do século 18. Não se comete um desvio da realidade, embora as matrizes árcades de Tenreiro sugerissem algo diverso, sem, contudo, se caracterizar como evasão total do mundo circundante. A dialética do local e cosmopolita se afigura. No caso de Tenreiro, pode-se avançar um passo: esse item da “mameluca” aponta para a formação de um elemento antropológico brasileiro, fruto de várias misturas inter-raciais.

Além da quebra da encomiástica clássica, configura-se traço raro nos sonetos luso-brasileiros desse período: a atribuição de voz lírica a um personagem feminina que premedita sua própria morte, em situação cruel, devido a uma ruptura com padrões morais associados ao casamento. A vitória ou a derrota da moral aponta para uma dimensão da *ilustração*, em seu conjunto de valores éticos disseminados para o bem-estar da civilização.

A infidelidade feminina, associada ou não ao matrimônio, aparece na poesia de outros árcades. No soneto III de Cláudio Manuel, se não falha a interpretação, destacam-se dois versos: “Eu ando (vós me vedes) tão pesado;/E a pastora infiel, que me faz guerra,/É a mesma, que em seu semblante encerra/A causa de um martírio tão cansado.” (RAMOS, 1992).

A infidelidade não se encaminha para o rompimento com a instituição do casamento, mas, sim, de uma possível consorte que não apresenta lealdade, ou melhor, não corresponde ao amor oferecido pelo pastor. No caso de Maria Bárbara, tem-se a infidelidade consumada, mesmo que não consentida.

Nesse quadro de violência contra a mulher, sinaliza-se a marca social histórica das relações amazônicas (do Brasil do Norte) naquele período. A subjugação da mulher ao universo masculino e à religião (“Que por honra da fé que lhe jurara”) não permite qualquer passo em falso na vida conjugal.

A mameluca é Maria, com nome ao gosto português, mas também aduz a sua denominação “Bárbara”, próprio da barbaridade em que se estabelece a cena de horror de um romântico destino de Maria Bárbara. A morte, a aflição, a imaginação da adúltera, a presença do corvo, um monstro inumano devorando-lhe as vísceras, são

visões mais inclinadas para a realização romântica do que exatamente ao clima *árcade*, quando se estuda o cruzamento entre o *árcade* luso-amazônico e a *Arcádia* mineira.

A “situação de *Lucrecia*” está presente como bem sinaliza *Candido*, em sua rápida alusão a *Tenreiro Aranha* em *Formação*. Nessa mesma observação, *Candido* exemplifica *Tenreiro* como sintoma de dada “despersonalização do lirismo”, provavelmente concentrado em um eu-lírico marcado em primeira pessoa, impulsionando esse lirismo para uma linguagem universal, ou que extrapola a possibilidade da vocalização lírica do período. Mas *Maria Bárbara* é uma *Lucrecia* que poderia estar se encaminhando para a “situação de *Martinha*”, como descrita no conto machadiano, posta ao modo da crítica dialética por *Schwarz*. Se for algo com tendência a essa realização, pode-se pretender uma “situação de *Maria Bárbara*”, a meio do caminho.

Maria Bárbara não é uma pastora *árcade*, como se encontra na poesia de *Cláudio Manuel* ou *Tomás Antônio*. O elemento feminino local sobreleva a qualidade da mitologia cultural nacional, como num novo momento de descoberta do Brasil, sem mediações por outras mitologias do tempo antigo ou do espírito europeu. O pastoreio não se intercala com a figura do homem, associado à de um soldado. Por um momento, apaga o jogo de ilusões imagéticas do *Arcadismo*.

A desilusão amorosa desponta sob o símbolo intenso da morte descarnada, embora não propriamente concretizada, porque “Se acaso, aqui, topares...”. Corresponde a um aviso, nada improvável ou infactível.

E o diálogo com o suposto caminhante, como em um aviso de alerta, aparece no *árcade* *Cláudio Manuel*, em seu soneto XXI, quando seu eu-lírico recorda da morte do pastor *Fido*: “Lembra-te, caminhante, da ternura/Do seu canto suave; e uma saudade/Por obséquio dedica à sepultura.” Esse suposto caminhante confunde-se com o leitor. Alguém que, de passagem, distante da realidade urbana, própria do mundo-leitor, observa a cena do pastoreio.

Ainda no diálogo com o caminhante, o soneto LXVI (66) de *Cláudio* aproxima-se mais do que há de tétrico em *Tenreiro*, o que pode indicar certa convergência estético-formal, com a ressalva de que o eu-lírico é masculino.

A atmosfera sombria e o ar lúgubre em *Tenreiro Aranha* possui seu símile nesse soneto de *Cláudio Manuel*, bem como no soneto XXII (22), em que transforma o pastor *Fido* em “estátua de dor”.

Maria Bárbara não se repete como *Marília* ou *Nise*. A *Bárbara* começa a derruir o espaço e os elementos da utopia *árcade*. Sua figura não aparecerá num caleidoscópio de imagens, como acontece com as musas de *Cláudio Manuel* ou *Gonzaga*. *Tenreiro Aranha* não elege uma para o seu *locus* amazônico. O descompromisso com a maturação ou aclimação desse mundo pastoral em oposição à metrópole cresce em *Tenreiro* no passo da *encomiástica*.

2. *Encomiástica*: valores e virtudes do colonialismo

Em louvor da nova Casa para depósito de pólvora, que o Governador e Capitão General do Estado do Pará mandou construir em uma das margens do rio Aurá

**fora desta Capital, para a livrar dos perigos
de incêndios.**

Do sacro Olimpo os deuses superiores,
Vendo já terminada a empresa clara,
Que ao Aurá dá valor, e a nós ampara,
Lhe dão justos, magníficos louvores:

Juno louva a grandeza e seus primores,
Minerva admira a estrutura rara,
E Marte ali depósito prepara
De instrumento fatal de seus furores:

A mesma branda Vênus, e Cupido
Se alegam (quem tal crera!) e para vê-la
Lindos ranchos já sei que tem trazido.

Só Jove não aplaude obra tão bela,
Porque já do seu raio retorcido
O Pará se não teme, depois dela.

A louvação à nova casa para depósito de pólvora contrasta com o encomiástico a Maria Bárbara, em especial naquilo que se refere ao rompimento de uma lógica histórico-social. Aqui, Tenreiro Aranha retorna para a ordem natural das coisas de seu tempo árcade. A louvação se faz com a presença de deuses grego-romanos a cada verso, sem invenções localistas como as que se dão de maneira mais flagrante em Maria Bárbara.

Nesse poema, não se tem a vibração pretendida em Maria Bárbara, esteticamente mais compromissada com a realidade local, menos artificializada pelas condicionantes dos modelos árcades.

Politicamente, no entanto, os dois poemas de Aranha revelam conturbações pouco compreendidas no Brasil das Amazonas, as quais se explodem nos anos perimetrais da Independência. A cabanagem seria a síntese histórica desses lampejos de soldados, guerras, horrores, casas de pólvoras, uma vez que a lógica colonial ainda permeava os destinos nacionais e amazônicos.

No próprio título do poema, sabe-se por quais razões se canta o feito do Governador e Capitão General do Pará, Francisco de Souza Coutinho. Embrenhando-se no meio do infinito mundo amazônico, está-se à margem do rio Aurá, ponto distante da cidade de Belém que põe a salvo a capital de qualquer incêndio.

Ainda no mote da casa de pólvora, Tenreiro elaborou *Drama pela fundação da casa para Depósito de pólvora no Rio Aurá, perto da cidade do Pará, obra de grande utilidade que fez construir o Ilm.º e Exm.º Sr. D. Francisco de Souza Coutinho, Governador e Capitão General do Estado.*

Esse drama compõe-se de ato único. Seus interlocutores são o Gênio Tutelar (do Pará), Amazonas (Ninfa), Aurá (Dita). Na cena 1ª, o primeiro canto cabe ao Amazonas. O elemento local surge de maneira marcada: “Tutelar Gênio, que o Pará proteges,/À que alto destino, e fim me ordenas. [...] Hoje venha pisar as duras margens/Do Guajará, que só mortais habitam?”

Amazonas não se confunde necessariamente com o Rio, mas sim com o ser da mitologia grega que lhe deu nome. Assim, complementa o Gênio: “Amazona sublime, que Senhora/És do grão Rio, a que teu nome deste,/Como sei que o Pará sempre estimaste,/Este Estado feliz, que fertilizas/Com tuas abundantes, doces águas;[...]” Ainda em seu diálogo com a Amazona, o Gênio leva o canto para o panegírico ao Governador Francisco de Souza Coutinho: “[...] A superior Deusa da Justiça/Ordena-me que faça, como em prêmio,/Daquela Herói que tanto bem tem feito/Ao nosso amado povo Paraense.” (p. 106)

A Virtude é dos valores mais caros aos árcades. E não somente a palavra se repete, mas associa-se ao feito do Herói: “[Gênio] Mais o respeitarás sabendo como,/Contando ainda menos de seis lustros,/Seus dias tem ornado de virtudes [...]” Minerva e Mavorte (Marte) aparecem como ascendentes mitológicos de Coutinho. E por essa ascendência, “anima a sã virtude”, fazendo bons serviços aos reinantes, aumentando o “régio patriotismo”, reprimindo o crime.

A título comparativo, em suas “Ode IV” e “Ode V”, o árcade lusitano Correia Garção dedica-se a cantar a Virtude, apanágio do heroísmo pela pátria. Nesse diapasão, o árcade amazônico segue Garção.

Ao relembrar a genealogia de Coutinho, o Gênio submete rios caudalosos à glória do pequeno Tejo, como num reforço metafórico do imperialismo português. Veja-se: “[Gênio] Que das margens do Tejo, cuja glória/Tem tornado mil vezes turvo, e brando/O Indo, o Ganges, o Nilo, e mais o Eufrestes,/E a quem tu mesma, posto que mais rica/Em águas, e produtos precisos,/Tens rendido gostosa vassalagem,/Daquela Rio, de quem sabe o mundo/Ter virtudes, criar peitos briosos,/D’ali veio Coutinho, e foi mandado/Pela dos Lusos imortal Rainha, [...]”

Em um de seus últimos cantos, da segunda e última cena do *Drama*, as Amazonas demonstram o irresistível desejo de Tenreiro Aranha em aproveitar-se dos dados locais, para renovar, quem sabe, o clássico. Sua imitação não poderia ser servil, talvez por considerar um pouco da *Dissertação terceira* (1757) de Correia Garção: “Feliz aquele, que não só imita, mas excede ao seu Original.” Mesmo com suas limitações, Tenreiro busca essa distância da imitação, porque se configuraria um deslocamento da realidade cantar os feitos do governador português do Pará sem sequer chamar à baila o localismo. Assim, cantam as Amazonas:

[...] Meus justos sentimentos preveniste,/E desde já, cedendo a seus impulsos,/Amo a Coutinho, e já quisera dar-lhe/Demonstrações fieis, provas constantes/Do meu puro respeito; já quisera/Ver-lhe o semblante, quando, como espero,/Livre de seus trabalhos mais urgentes,/Em curvo lenho sobre as minhas ondas,/Visite o vasto Estado. Então capelas/Lhe porão sobre a frente as Ninfas minhas/Das flores do ingazeiro mais cheiroso,/Que pende sobre o rio, entretecidas/Com as variadas penas do Tucano,/E do lindo Anambé: Então submissa/Enfrearei a rápida corrente/Do soberbo Amazonas, que passagem/Lhe dê suave, e fácil. [...] (p. 113-114)

3. Antiarcadismo luso-amazônico: outras considerações

Em Tenreiro Aranha, Mário Ypiranga (1976, p. 205) observa o “fetichismo ostensivo da máquina administrativa reinol”. Mais à frente, Ypiranga completa: “[...] É

tudo claramente lusitano, de forma e de conteúdo lírico, de orações estilizadas naquela frame clássica, discurso verbal ultramarino, gêneros literários tramitantes do quinhentismo renascentista para o arcadismo idílico de Bernardim Ribeiro.”

Justamente desse quinhentismo vem a tradição do panegírico na literatura portuguesa, com um cultor de relevo como João de Barros, no panegírico ao rei. D. João III. Na linha da Arcádia, Cândido Lusitano dedicara-se a uma biografia encomiástica em *Vida do Infante D. Henrique*.

Em *Arcádia: tradição e mudança*, Jorge Ruedas (1995, p. 16) afirma que o panegírico simboliza uma espécie de código, com suas próprias normas. Correia Garção pretendia restaurar a poesia, incitando os árcades a praticarem o panegírico para glorificar a pátria. Isso fica evidente, por exemplo, na “Oração Terceira” de Garção.

Tenreiro Aranha não se distancia dessa “norma” do arcadismo de Garção. Ao poetizar em panegíricos a vida de Souza Coutinho, glorifica a administração colonial como realização maior da pátria portuguesa em território tão hostil quanto a Amazônia de seu tempo. O rei, o governador, os militares, são símbolos da pátria que não podem ser destituídos, porque guardam parte do sentido de nacionalidade. Reforça-se, assim, o “gênio da nação” e não o gênio do poeta (RUEDAS, 1995, p. 25).

Essa “via portuguesa” quer representar que o caminho árcade mais curto para Tenreiro não é o Brasil, a não ser que a colônia estivesse no centro de Portugal, porquanto o próprio problema espacial, geopolítico, das distâncias pode ser uma evidência desse problema da “via árcade” de Tenreiro.

Ao estudar as odes sacras de Correia Garção, Jorge Ruedas (1995, p. 15) ilumina a situação da encomiástica na poesia árcade:

[...] Uma das maiores e reiteradas críticas que se fazem aos árcades é sua “bajulação” aos poderosos, tomada como critério negativo de valor. Isso choca a sensibilidade liberal forjada pelo romantismo e tal produção é condenada a priori, sem recordar que, como assinala Curtius, desde o helenismo havia tido mais importância que os outros tipos de discurso e depois se sistematizou rigorosamente.

Ruedas exemplifica com o caso do elogio de Virgílio a Otávio Augusto no primeiro livro das *Geórgicas*. Curiosamente esta obra não representa os principais feitos poéticos de Virgílio. Cândido Lusitano na *Arte Poética* (1748) reafirma essa função que o poeta teria de “distribuição do patrimônio da glória humana” (RUEDAS, 1995, p. 25).

Virgílio concebe igualmente sua Arcádia nas *Bucólicas* como espaço utópico de antigos proprietários espoliados em Roma. Morus, por sua vez, inventa sua *Utopia* em meio a um processo de migração dos camponeses para a cidade. (RUEDAS, 1995, p. 46)

Diante disso, um bom parâmetro para imersão no mundo árcade seja o da utopia. Em certa medida Tenreiro pode-se considerar um “antiárcade amazônico”. Não funda seu espaço ficcional árcade de maneira coerente. O excessivo gosto pelas coisas do aparelhamento estatal impediu a concretização desse espaço utópico árcade na Amazônia de Tenreiro. O que há mesmo é algo que se cinge entre a forma e o discurso poético, entre realidade e ficção. As formas escolhidas em superfície (idílios, odes, sonetos) acompanham o movimento árcade, enquanto a matéria poética concreta mantém-se ligada a anseios da ideologia colonial.

A hipótese do antiarcadismo luso-amazônico em Tenreiro Aranha deve-se aos desvios de sua realização poética inspirada na Arcádia Lusitana. Esses desvios não se caracterizam como fugas às convenções árcades em todo. Na forma, segue religiosamente os ditames do neoclassicismo luso.

Tenreiro Aranha demonstra os destinos do elitismo nacional, tão dedicado à politicagem literária de menor conta dentro da cultura nacional, por sua desvinculação com a realidade local em sua dimensão vária, como se o que interessasse mesmo estivesse centrado nas altas classes luso-amazônicas, nacionais e supranacionais. Não apresenta sequer uma possibilidade de diferenciação desse toque monomelódico do diapasão de sua classe.

Daí, para Candido, a inclinação de dizer que o poema sobre a mameluca Maria Bárbara avulta entre a sua obra medíocre, porque, realmente, não se pode esperar lances poéticos majestáticos do poeta amazonense, a não ser que se tenha um duplo ufanismo: pelo regionalismo do primeiro momento romântico ou pelas coisas amazônicas (na definição de suas linhas poéticas). Do ponto de vista formal, Tenreiro Aranha pode, sim, ter se consagrado como o primeiro poeta amazônico. Mas, está longe de representar essa sociedade em sua complexidade, mesmo em fins do século 18, inaugurando uma literatura genuína e de expressão das suas contradições. A poesia fundadora da Amazônia, como expressão brasileira, repercutindo no centro da nação, ainda estaria por acontecer.

Ao propor “ciclo econômicos influtivos” na literatura amazonense, o amazonólogo Mário Ypiranga Monteiro (1976, p. 130) sugere uma conexão do período econômico das “drogas-do-sertão” na poesia árcade de Tenreiro Aranha. Na verdade, essa influência de certo ciclo econômico não se completa em Tenreiro. O único ciclo evidente em sua poética trata-se do ciclo decadente do colonialismo, no limiar do século 19.

Aranha pratica um arcadismo luso-amazônico que não representa a Amazônia em suas tensões cruciais, própria de sua colonização à revelia da colonização do “Brasil”. A dialética amazônica da natureza e verdade não se completa no vate amazônico. Não que se pretendesse, mais uma vez, a realização de uma literatura informativa em forma poética, para concretizar o espírito amazônico, porém carece da pretensão de trabalhar com outras tensões árcades para sua fixação no espaço amazônico. Esse é o sentido do antiarcadismo de Tenreiro. Por um lado, realiza-se como árcade luso, mas evita, em regra, o arcadismo amazônico, como expressão da colônia e da futura nação brasileira. Os principais árcades mineiros, ao contrário, assumiram o risco de desfiliação da Arcádia lusa por mostrarem ser inconcebível não aceitar estética e ideologicamente o choque entre o antimundo colonial e os valores universais.

Referências Bibliográficas

ARANHA, Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha. *Obras do literato amazonense Bento de Figueiredo Tenreiro Aranha*. Manaus: Associação Comercial do Amazonas, 1984. (Edição fac-similada da 2ª edição de 1899).

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2007.

CORREIA GARÇÃO, Pedro Antônio. *Obras poéticas*. Lisboa: Régia Oficina Tipográfica, 1778.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Fatos da literatura amazonense*. Manaus: Universidade do Amazonas, 1976.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva (Org.). *Poemas de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Cultrix, 1992.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge Antonio. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Editora da

i Rafael VOIGT LEANDRO, Doutorando em Literatura Brasileira
Universidade de Brasília (UnB)
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
rafael.letas@gmail.com