
Revista Iberoamericana. Vol. LXIV, Núms. 182-183, Enero-Junio 1998; 107-115

OS PECADOS DO LADO DEBAIXO DO EQUADOR:
NOTAS SOBRE A ÉPICA SACRA
NA AMÉRICA LATINA

POR

LEOPOLDO M. BERNUCCI
University of Colorado-Boulder

O aparecimento da épica religiosa latino-americana no século XVII e sua continuação no XVIII, frente ao grande corpus das demais obras do gênero, não é um fato desprezível. A enorme quantidade de poemas sacros escritos em louvor à Virgem e aos principais santos da Igreja católica explica o vigor, a entrada e a adaptação do tema religioso no gênero épico, de onde se desprende uma parcela lírica produzida em sua grande maioria por clérigos, aqueles filhos da Contra Reforma. Se devido à sua limitada qualidade, esta poesia hoje parece ser aborrecível, o mesmo não se pode dizer de sua transcendência histórico-literária. Atualmente, estudamos estes poemas para compreender melhor sua formação discursiva, não de todo fácil de ser entendida, e para chegar a conhecer o seu papel histórico no contexto mais amplo da propaganda inaciana. Quanto à sua formação textual, além das dificuldades de se poder medir o êxito editorial que tiveram estas obras em suas respectivas épocas, confrontamo-nos com o problema de sua literariedade. Como era de esperar, muitos destes poemas ao não terem podido alcançar um status literário digno de respeito, ficaram esquecidos nas largas listas e catálogos de livreiros, aguardando que a curiosidade de algum colecionador os fosse retirando do seu estado de abandono.

O que proponho examinar aqui, e de modo um tanto geral, são alguns poemas latino-americanos escritos em espanhol e em português, cuja natureza religiosa os faz diferir dos poemas épicos laicos do Barroco latino-americano. Fixados os limites cronológicos do período, convém agregar que os poetas épicos sacros parecem ter seguido o seguinte ditado: “aquele que muito sobe aos céus, perde a terra de vista ou a vê tão pequena até não poder mais enxergar o borbulhar humano e suas misérias” (Figueiredo 331). A mesma analogia que Fidelino de Figueiredo traçou para *Os Lusíadas* é válida para o nosso contexto: “[q]uando a poesia [mitológica] se destacou do [Hades] para a sua livre carreira [até o Inferno], esqueceu a sua origem épica”. (331). Se no XVI o *Orlando furioso* foi em palavras de Joaquín Arce como uma nova *Eneida*, ao finalizar o século “as renascidas preocupações religiosas e os restaurados preceitos aristotélicos o convertem em objeto de censura. Agora, sim, falar-se-á de um novo Virgílio, mas este será Tasso” (Figueiredo 41).

Neste quadro já haviam desaparecido os tempos em que —como afirma Alfred Weber— “a onda do classicismo tinha alcançado inclusive o trono de São Pedro, e é um fato também conhecido que Leão X e seu secretário Bembo preferissem mais Cícero à Vulgata. A religião de Homero e de Virgílio superam a religião de Cristo no coração da nobreza religiosa, dos poetas e artistas. O alegre Olimpo substitui o severo Gólgota; Jeová, Jesus e Maria se convertem em Júpiter, Apolo e Vênus; os Santos da Igreja eram identificados com os deuses gregos da antiga Grécia e Roma. Em uma palavra, os tempos se tornam pagãos” (210). Entretanto, esses anos são os do Renascimento e bastará inverter os termos desta justa descrição para pensar em nossa épica sacra do Barroco, como faremos em seguida.

“O próprio [López] Pinciano” —também nos faz lembrar Arce— “havia expressado teoricamente em 1596 suas preferências pelos assuntos históricos, mas ‘sobre matéria que não fosse religiosa, porque o poeta assim pode melhor alongar e ainda trazer episódios muito mais deleitosos e saborosos às orelhas dos ouvintes’” (45).

Se não é fácil medir o verdadeiro alcance dos *Discorsi del poema eroico* de Tasso na épica latino-americana do período que estudamos, tampouco é difícil constatar traços estilísticos de influência na medida que era sob os preceitos da *imitatio* que aqueles poemas foram produzidos. Os ornamentos da elocução, entre os quais se encontram os efeitos rítmicos, as figuras retóricas e os tópicos atestam a peculiar maneira de aderir-se a um modelo que cada vez mais se fazia respeitar.

A utilização da história, a presença do maravilhoso cristão —este defendido mais tarde também por Ignacio de Luzán na sua poética— e as precauções tomadas com respeito à unidade da ação do poema são alguns dos problemas normativos que os seguidores de Tasso tinham que resolver. Estas regras, diga-se de passagem, não eram sempre cumpridas na sua totalidade e, paradoxalmente, o melhor seguidor delas nem sempre era aquele que produzia os melhores poemas. Portanto, observamos que se por um lado se exigia a imitação dos modelos, por outro se empregavam uma grande variedade de desvios.

Em todo caso, o que importa perguntar, uma vez reclamada a ingerência da história na épica, segundo Tasso, é como se justapõe a verdade histórica à verdade criativa na maioria dos poemas, situação que pode ser melhor exemplificada através do seu extraordinário esforço retórico para defender o maravilhoso religioso em poesia. Segundo ele, “a melhor épica deveria ser baseada na História. Mas a História envolve uma religião falsa ou verdadeira”, e ele não acredita que “a ação dos pagãos ofereça o assunto mais adequado para o poema épico, já que em tais poemas podemos ou não ter acesso aos deuses adorados pelos pagãos. Se não desejarmos ter acesso a eles, perderemos o maravilhoso; e se nos inclinarmos aos deuses invocados pelos antigos, neste particular, perderemos então o verossímil” (*Discourses* 34-35).

Tasso levou este argumento as suas últimas conseqüências, declarando que “uma mesma ação pode ser maravilhosa e verossímil” (*Discourses* 38), uma combinação que sem dúvida une duas qualidades discordantes. Sua justificação, entretanto, agora indo

da literatura para a teologia, foi cuidadosamente elaborada com vistas a poder chegar à conclusão de que o poeta “deveria atribuir a Deus as ações que excedem de longe o poder humano, [ou] aos seus anjos, aos demônios, ou àqueles sob o poder de Deus e dos demônios como, por exemplo, os santos, as bruxas e as fadas. Tais ações, se consideradas em si mesmas, parecerão maravilhosas; ou melhor, serão comumente chamadas de milagres” (*Discourses* 38). Estas palavras bastam para se ouvir, com toda intensidade, a voz do típico missionário do século XVI, aquele mesmo pregador que bradava pelos sertões da América Latina, especialmente quando Tasso sustenta que “também os antigos que viveram nos erros de sua falsa religião,¹ não deveriam ter considerado impossível os milagres de seus deuses tanto na poesia quanto na História” (*Discourses* 38). E por que teria Tasso arriscado entrar em matérias que contradiziam o seu próprio pensamento? A resposta talvez esteja na sua astuta capacidade de fazer o papel de advogado do diabo consigo mesmo, já que como ele afirma “a preocupação maior do poeta deveria ser com o aprimoramento do homem” e, porque assim, “ele [o poeta] animará o espírito de nossos cavaleiros muito mais com o exemplo do fiel do que com o do infiel [...]” (*Discourses* 39).

Eric Auerbach —o lúcido Auerbach de *Mimesis*— aponta algo que me parece chave para explicar o porquê desta e de outras inconsistências, quando ele observa que a épica de Homero não se preocupa pela verdade histórica, não oculta nenhum subentendido, nem tem intenção de ensinar coisa alguma. Contrastivamente, o ardor religioso expresso pela Bíblia implica uma exigência absoluta de nossa parte à verdade histórica. As fábulas e parábolas das Sagradas Escrituras, ao contrário das estórias do poeta grego, não têm a intenção de parecer agradáveis ou de encantar os sentidos, mas de fazer-nos prisioneiros, sujeitos à sua tirania e, se negarmos a submeter-nos a elas, nos converteremos irremediavelmente em rebeldes (13-14).

Esta “autocracia” textual do mundo bíblico, tal como a denomina Auerbach, tem suas melhores projeções em *La Christiada* (1611) de Diego de Hojeda. Obra precoce do Barroco religioso latino-americano, o poema é inexorável com seus leitores: critica os deuses profanos (*La Cristiada* 199), ataca ferozmente Lutero (*La Cristiada* 278), faz do martírio um momento de prazer (*La Cristiada* 217) e emprega um esquema profético para explicar que a morte de Cristo responde ao fatalismo da vontade do Senhor. Além disso, mesmo quando se utiliza a êfrase —aqueles quadros intercalados para amenizar a sua leitura— o poema continua sendo fiel a seus rígidos critérios composicionais e por um momento temos a impressão de estarmos mais próximos da realidade bíblica que da realidade imaginativa de Homero. Mas os métodos de interpretação mudam, diz Auerbach, e quando surge uma nova consciência crítica [por exemplo, o Renascimento], a autoridade absoluta da Bíblia se vê ameaçada. Conseqüentemente, suas “histórias” se tornam lendas e sua função doutrinária se converte em “imagem desencarnada” (Auerbach 16).

¹ A ênfase é minha.

Eis aqui dois momentos fundamentais no percurso da hermenêutica bíblica que serão reduplicados no panorama da épica do XVII e do XVIII na América Latina, panorama que ademais está curiosamente composto de avanços e recuos. A este último tipo de movimento correspondem, por exemplo, a épica de Hojeda e a de Hernando Domínguez Camargo (*San Ignacio de Loyola*, 1666), poetas exemplares da propaganda contra-reformista. Outra é a sorte de alguns poemas que responderiam ao primeiro tipo de movimento e que comentaremos a seguir. Deixarei por um instante os poemas em espanhol para passar a dois escritos em português no Brasil: o *Eustáquidos* de Frei Manuel de Itaparica e *O Caramuru* de Frei José de Santa Rita Durão.

Se ainda continuarmos com Auerbach em suas exatas análises sobre a falta de conexão entre os episódios da Bíblia e sua conseqüente ausência de unidade, quando comparada com os poemas homéricos, notaremos que o crítico cria uma feliz contradição ao explicar o fenômeno; quer dizer, não havendo uma conexão horizontal entre os episódios bíblicos, haveria uma forte ligação vertical que os mantém unidos. Segundo esta lógica, cada uma das grande figuras do Antigo Testamento, desde Adão até aos Profetas, incorporam este movimento vertical. “Deus escolheu e moldou essas personagens com o fim da encarnar a sua essência e a sua vontade” (Auerbach 17).

Ao situarmos estas idéias do crítico alemão no contexto de um poema como o *Eustáquidos* veremos que neste a figura de São Eustáquio —contrariamente à de Loyola em Domínguez Camargo— remete a tipos muito anteriores já narrados pela Bíblia. Estes antecedentes são Jó e o filho pródigo, e com toda certeza a mão de Deus, cujo poder sempre os controla, nos impede de antecipar o que ocorrerá na sua velhice se simplesmente observarmos a sua juventude. Na humilhação e desgraça, os atos e as palavras dos personagens revelam a majestade transcendental de Deus (Auerbach 17-18). Humilhação e elevação aqui calam muito mais profundamente que em Homero.

O poema de Itaparica, saindo da tradição hagiográfica medieval refletiria os mesmos propósitos das passagens lendárias da Bíblia. Algo muito real não cabe na lenda (Auerbach 19). Não obstante, a lógica do desejo histórico faz que em um único indivíduo se reúna uma série de contradições. Por isso, recorda Harold Bloom, “a *Divina Comédia*, como todos os grandes textos canônicos, destrói a distinção entre escritura sagrada e profana” (81). Escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores se vê obrigada a lançar mão das técnicas da lenda (Auerbach 20).

Estas são as pautas que orientam o frei brasileiro na arquitetura de seu poema e que lhe permitem cometer uma curiosa anacronia —e tudo em nome da Contra Reforma— colocando Calvino e Lutero entre os indignos de Deus, naquele abismo infernal que recordará o de Dante:

Jaz em um lago graviolente, e imundo
 O Arquitetário Arábigo, e Agareno,
 Que perdição quis ser de quase um Mundo,
 Patrocinando o vício vil terreno:
 De uma parte submerso no profundo,
 Desse mesmo furor, peste, e veneno,

Está Calvino, e de outra agonizando,
Lutero em fogo, e agora ardendo, e elando. (II. 11)

Na sua base, está claro, a hagiografia assume quase toda a totalidade dos fatos neste poema, mas eu quis ressaltar a nota propagandística da Contra Reforma para poder mostrar um fio narrativo de caráter político-religioso que une todas as obras do período, das quais não se exclui, obviamente, nem *La Cristiada*:

Y al que fundó la seta luterana
Monstruo del mundo, parto del infierno,
Que no creyó la libertad humana,
Viéndola él mismo en su feliz gobierno,
Azote de la diestra soberana,
Después echado al fuego del infierno.
¡O si tu odiosa madre no naciera,
O, ya que mal nació, no te pariera! (*Eustáquidos VII, 278*)²

Não é outra coisa senão este afã de combate e o apego servil a uma linguagem e a um tema religioso o que lhe rouba brilho e termina desgastando o poema de Hojeda. E mais, será na crítica do XIX (Quintana, Rosell, Milá y Fontanals) onde Frank Pierce encontra principalmente apoio para dar conta da fortuna crítica —em todo o caso questionável para mim— de *La Cristiada*, obra que na opinião do estudioso inglês foi “vítima durante muitos anos de um inexplicável olvido editorial” (Pierce 8). E como poderia ter sido de outro modo, se a matéria deste poema se vê perecível aos olhos do leitor moderno?

Contrapondo-se a esses desgastes do tempo, que com certeza nunca afetaram o sempre vigoroso *La Araucana* de Alonso de Ercilla, ofereço agora um exemplo extraído de *O Caramuru*. A razão pela qual escolhi este poema foi porque embora sendo obra tardia do barroco brasileiro é a que mais se aproxima em composição e tom aos versos de Hojeda. Apesar de seu tema tão diverso —o descobrimento da Bahia— não seria exagerado afirmar, como já o fez Antonio Candido, que esta épica de Durão é “do tipo que se chamaria hoje colonialista” (7). Somados a esta nota hegemônica que pulsa forte no poema, trabalham em contra dele uma soporífera monotonia e sobretudo

² Comparem-se os versos anteriores com os seguintes do *San Ignacio de Loyola* de Domínguez Camargo:

Desenlazó feroz, de la implicada
Libia de su melena, una serpiente,
que mordida en su boca e irritada
de muchos ñudos que le dio impaciente,
al pecho de Lutero desatada,
un infierno le imprime en cada diente;
a cuyo activo pertinaz veneno
abrigó en lo sagrado de su seno. (5, I: 323)

uma irritante prolixidade, especialmente frente a um impecável poema muito mais jovem, de corte ercilliano, *O Uruguai*, de Basílio da Gama.

Com exceção desses deslizes, *O Caramuru* partilha com Manuel Botelho de Oliveira, Basílio e Itaparica uma paixão pelas formas naturais brasileiras; e assim o conteúdo religioso do poema de Durão se apresenta menos ostensivo e agressivo ante a deslumbrante representação encomiástica da paisagem do Novo Mundo. Igualmente, Itaparica já havia incorrido com sua epopéia religiosa em uma mesma apologia de proporções menores (V. 12-15), mas de igual intensidade à de seu confrade. Sem contar que o seu belo poema dedicado à Ilha de Itaparica é ainda um respeitado rival à mais completa expressão nativista que temos, em poesia, na literatura colonial brasileira, “A Ilha de Maré” de Manuel Botelho. No entanto, anos mais tarde, e para não sair do âmbito religioso, quem melhor realizará, agora com verdadeiro fervor, a representação mais cabal dessas pinturas naturais, abarcando as plantas, as frutas, os peixes e os animais, será Frei Francisco de São Carlos no seu poema *A Assunção*; uma das tantas obras que deram continuidade literária ao culto mariano iniciado por Anchieta.³

Não deixarão tampouco, tanto os brasileiros como os hispanos, de rechaçar a Musa profana no começo dos poemas e de introduzir no seu corpo a descrição tremendista do Inferno ou do Concílio dos Demônios,⁴ e ainda de utilizar o maravilhoso religioso e as profecias. Outra particularidade que merece ser destacada é o uso individual ou a mescla de deuses pagãos e profanos, combinação que aliás gerara divergências entre um parecer teológico, francamente simpatizante (Boileau), e outro claramente hostil (Luís A. Verney e Ignacio de Luzán).

Os poucos exemplos até aqui apresentados, espero, bastarão para dar uma idéia de pelo menos dois modelos dentro do gênero épico religioso do nosso continente. Um, representado por *La Christiada*, poema que exige uma leitura do tipo que se fazia do texto bíblico durante a Antiguidade e a Idade Média; e leitura que além disso vem marcada por uma forte nota teológica e alegórica. O outro modelo é o representado por obras disfarçadamente menos comprometidas com os anelos dos jesuítas e da Contra Reforma, segundo o quadro brasileiro que acabamos de ver. Nesses poemas, o distanciamento histórico nos permite observar que as lendas cristãs e indígenas convivem ao lado das narrações históricas, e finalmente na quais o sentimento nativista, expressado a través da paisagem, estaria revigorando esses poemas e portanto assegurando-lhes uma merecida sobrevivência.

Essa clara sensibilidade para o duplo (história e lenda), mais tarde se traduzirá em ambivalência (ataque e defesa), principalmente se na segunda metade do XVIII considerarmos uma série de gestos calculadamente cruéis que visavam envilecer tudo

³ Dentro dessa linha do culto mariano, consulte-se a obra de Francisco Bramón, *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*.

⁴ Ver a intervenção (concílio) do Demônio no *Arauco domado* de Pedro de Oña (1596); *La Austriada* (1582) de Juan Rufo; *Monserate* (1588) de Cristóbal de Virués; *La Dragoneta* (1598) de Lope de Vega; *La Christiana* de Diego de Hojeda (1611); *Poema heroico de la invención de la cruz...* (1629) de Francisco López de Zárate (cf. Arce 55).

o que estivesse direta ou indiretamente relacionado ao índio e a seu meio ambiente. Tal quadro é absolutamente familiar a todos os leitores de Durão, cujo poema é o melhor exemplo de uma obra claramente escrita nos moldes da Contra-Reforma. No entanto, não devemos desprezar de imediato o sentido de rejeição ou o de aceitação do poeta ao escrever *O Caramuru*. Sem dúvida, no poema o autor intenciona construir um inventário de plantas e frutas tropicais semelhante ao do Padre Acosta na sua *Historia natural*. Seria errôneo interpretar o gesto do poeta em certas passagens de sua obra somente como a celebração da Natureza, porque se os índios colhem cocos e inhames para oferecer ao exausto e faminto náufrago Caramuru prostrado na praia, esta oferta, Durão nos adverte, poderá ser mal compreendida: “Mas o que crêem piedade é gula infame” (81); ou, depois de arrolar quatro tipos diferentes de frutas nativas, mais a deliciosa goiaba, e explicar que os índios fazem um licor desta, o poeta declara: “Vasilhas põem de vinho nunca enxutas, / E a imunda catimpuera, que da baba / Fazer costuma a bárbara patrulha, / Que só de ouvi-lo o estômago se embrulha” (84).

Ao contrário de seu compatriota Basílio da Gama, que em *O Uruguai* demonstra certa simpatia com respeito à causa indígena durante a campanha militar contra os índios guaranis, Durão utiliza os índios para exaltar as glórias do colonialismo português. A bela Paraguaçu, quando casada com o conquistador Caramuru, torna-se Catarina Alves sob o seu novo nome de batismo, e deste modo o poema consegue reconciliar diferenças que de outra forma seriam irreconciliáveis. Tomados assim como aparecem, este momento e outros de reconciliação nos ajudam ver que o poema se converte em apologia da civilização versus a barbárie. Paraguaçu e seu marido são recebidos por Catarina de Medecis na França e o herói relata oralmente à poderosa rainha francesa os achados e as riquezas da terra brasileira. Seria, entretanto, ingênuo pensar que o longo catálogo das frutas, plantas e animais apresentado à rainha é somente uma exaltação realizada pelo poeta (que poderia ter pertencido à geração de Andrés Bello), ávido para levantar a sua voz patriótica e ser ouvido como um genuíno promotor do nacionalismo. E é precisamente esta nota propagandística de *O Caramuru*, e o seu contraste com *O Uruguai*, o que tem atraído a atenção da maioria dos críticos.

Para o leitor que acredita, como nós, que Durão estava mais interessado em pregar os preceitos da sua religião — afinal ele era jesuíta — esta constatação não deixa de ser desalentadora. Todavia, se lermos *O Caramuru* como uma peça bem orquestrada cujo objetivo é convencernos retoricamente do sucesso da história das conquistas portuguesas no Brasil, encontraremos momentos de grande realização artística. Se nos afastarmos um pouco de suas armadilhas ideológicas, o poema nos revela então suas muitas qualidades. Uma delas é o perfeito controle técnico do poeta nas descrições de batalhas. Além do mais, Durão se esmera ao abandonar aqueles momentos de guerra em troca de algumas cenas emprestadas dos romances de cavalaria e que respondem aos modelos ariostescos revividos na literatura do Brasil daquela época.

Santa Rita Durão é mestre em ocultar o alcance dos subterfúgios ideológicos que aparecem no poema. Para exemplificar o seu talento, escolhi uma passagem cuja

descrição da Natureza me pareceu extremamente relevante. Depois de inventariar as várias espécies de flores nativas, o poeta se concentra em uma delas, cujas características justificam perfeitamente a sua seleção e ênfase: a flor do *maracujá*. Durão, como tantos outros do gênero épico, freqüentemente se aproxima de uma alegoria dos preceitos cristãos, em cujo centro se encontra a propagação da fé entre os gentios pela Igreja Católica. Das muitas coisas que ele faz, uma delas é sensibilizar seus leitores com uma ilustração meticolosa da flor do maracujá, que tem por meta ser tão visual quanto possível e que aparece sustentada por um topos comum, *ut pictura poesis*.

A flor do maracujá é referida como uma “pintura natural” do Mistério da Paixão e Durão não pode deixar de lamentar e celebrar o fato de que “Onde em meio das trevas a fé brilha, / Que tanto desconhece a gente ingrata” (Durão 278). Esta mensagem é inequivocamente clara sobre os “erros” dos indígenas (*trevas*), mas o poeta oferece uma solução rápida e cheia de esperança: Deus na Sua generosidade tem provido a espécie humana, quando esta carece de fé, com recordações visuais de Seu sofrimento (*a fé brilha*). Assim, na flor do maracujá vemos Cristo na cruz, suas feridas causadas por três cravos, e na sua forma arredondada como diadema, encontram-se dúzias de filamentos que se parecem a dardos. “A cor é branca, mas de um roxo exsangue / Salpicada recorda o pio sangue” (Durão 278).

Se seguirmos Mircea Eliade que acredita que as formas da arte sacra “buscam representar o invisível por meio do visível”, a representação emblemática da paixão de Cristo em *O Caramuru* adquire pleno sentido em face da existência daquilo que o crítico chama o “drama Cristológico” no poema; isto é, “aquilo que se deriva da participação do mistério da Natureza numa liturgia cósmica, como ocorreu desde a Idade Média até o Romantismo. [...] O reconhecimento de que a perda da religião priva a humanidade de algum tipo de tradição heróica” (Ayres 14-15), era sem dúvida uma das idéias principais do Barroco e também do catecismo de Durão. Daí observarmos o esforço da poesia sacra para cultivar o gênero épico ou heróico durante o Século das Luzes. Quanto ao nosso poeta jesuíta, tardiamente barroco, vemo-lo desfilar pelas ruas de um mundo mais secularizado, o XVIII, em plena ostentação de seus credos religiosos. Ja quanto a *O Caramuru*, nós leitores somos forçados a aceitar que é o sagrado, já não mais expresso em linguagem convencional mas carregado de ideologia cristã, que se oculta por trás desta mesma linguagem, portanto quase anulando e ameaçando as realizações artísticas do poema.

OBRAS CITADAS

- Arce, Joaquín. *Tasso y la poesía española; repercusión literaria y confrontación lingüística*. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Trad. de Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- Ayres, Miriam. *Lands of God: The Poetics of Mysticism in Spain and Brazil*. Dissertação de Doutorado. Yale University, 1995.

- Bloom, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace & Co., 1994.
- Boileau-Despréaux, Nicolas. *A arte poética*. Introd., trad. e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- Botelho de Oliveira, Manuel. *Música do Parnaso - A ilha de Maré*. 1705. Rio de Janeiro: Álvaro Pinto, Publicações da Academia Brasileira de Letras, 1929.
- Bramón, Francisco. *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado*. México: Juan de Alcázar, 1620.
- Candido, Antonio. "Movimento e parada". *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985. 7-19.
- Domínguez Camargo, Hernando. *Obras de Hernando Domínguez Camargo*. Org. por Rafael Torres Quintero. Bogotá: Instituto Cara y Cuervo, 1960.
- Durão, José de Santa Rita. *O Caramuru*. 1779. *Épicos brasileiros*. Notas de Francisco A. de Varnhagen. Nova edição, 1845; s. l., s. impr.
- Eliade, Mircea. *A History of Religious Ideas*. vol. 3. Trad. de Willard R. Trask. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Ercilla, Alonso de. *La Araucana*. 2 vols. Ed., introd. e notas de Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner. Madrid: Castalia, 1979.
- Gama, Basílio da. *Obras poéticas de Basílio da Gama*. Ensaio e ed. crítica de Ivan Teixeira. São Paulo: EDUSP, 1996.
- Hojeda, Diego de. *La Christiada*. Introd. e notas de Mary Helen Patricia Corcoran. 1611. Washington, DC: The Catholic University of America, 1935.
- Itaparica, Manuel de Santa Maria. *Eustáquidos*. Lisboa: s. impr., 1769?.
- Figueiredo, Fidelino. *A épica portuguesa no século XVI*. 1950. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.
- Luzán, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. 1738, 1789. Ed., prólogo e glossário de Russell P. Sebold. Barcelona: Labor, 1977.
- Pierce, Frank. *La poesía épica del siglo de oro*. Madrid: Gredos, 1961.
- São Carlos, Francisco de. *A Assumpção*. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, 1819.
- Tasso, Torquato. *Gerusalemme liberata*. 1581. Comentários de Pio Spagnotti. Milão: Ulrico Hoepli, 1895.
- _____. *Discourses on the Heroic Poem*. Trad. de Mariella Cavalchini e Irene Samuel. 1594; Oxford: Clarendon Press, 1973.
- Verney, Luís António. *Verdadeiro método de estudar*. 1746. Ed. org. por Francisco Salgado Júnior. 5 vols. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1949-50.
- Weber, Alfred. *History of Philosophy*. Trad. de Frank Thilly. New York: Charles Scribner's Sons, 1925.

