

José A. Sánchez Marín
M^a. Nieves Muñoz Martín (eds.)

RETÓRICA,
POÉTICA Y
GÉNEROS
LITERARIOS



UNIVERSIDAD *de* GRANADA

JOSÉ A. SÁNCHEZ MARÍN
M.^a NIEVES MUÑOZ MARTÍN
(eds.)

RETÓRICA, POÉTICA Y GÉNEROS LITERARIOS

GRANADA
2004

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las Leyes.

© LOS AUTORES.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

RETÓRICA, POÉTICA Y GÉNEROS LITERARIOS.

ISBN: 84-338-3223-9. Depósito legal: GR./2.002-2004.

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Diseño de Cubierta: José María Medina Albea.

Fotocomposición: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones S.L. Granada.

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

PRESENTACIÓN

La publicación de una colección de estudios centrados, como éstos, en los ámbitos que ofrece el título, *Retórica, Poética y géneros literarios*, pareció perfectamente oportuna a los editores cuando hace año y medio acababa de finalizar un Seminario de especialistas, convocados para tratar unos temas por los cuales todos compartimos un largo y profundo interés: un interés fundamental y originariamente nacido desde la Filología clásica, que ya había llevado a muchos de nosotros a perseguir los impulsos de Grecia y Roma más allá de sus fronteras históricas.

Retórica y Poética constituyen quizá las muestras más logradas, magistrales y modélicas de lo que el mundo actual debe al mundo clásico; representan facetas privilegiadas de su cultura, pensamiento y educación. Por encima de su naturaleza de disciplinas eminentemente teórico-literarias, que ha provocado su revalorización en distintos momentos de la historia, estimamos que su rasgo más sobresaliente reside en ser artes, esto es, saberes plenamente humanos, susceptibles de una codificación sistemática hábil para ser aprendida y transmitida, y a la vez estrechamente relacionados con una ejecución práctica capaz de proporcionar alguna utilidad al hombre, en cuanto que él es su ejecutor y destinatario.

Saberes también solidarios, plenamente autónomos, aunque igualmente complementarios; artes distintas, si bien muy relacionadas entre sí en una dialéctica variada y secular cuyos avatares se plasman, a veces vivamente, en estas páginas.

Dado que el hombre, ser histórico, ha sido y es su ejecutor y beneficiario, no nos parece posible prescindir de una visión diacrónica que pueda mostrar cómo la aparición, evolución y destino de estas artes responden al desarrollo social y a las circunstancias históricas, y cómo estas últimas marcan la adaptación de aquéllas y la consideración de su naturaleza, relación y funciones de acuerdo con las necesidades y valores de la sociedad humana, en diferentes ámbitos y momentos. Este carácter fuertemente histórico imprime, en nuestra opinión, una

unidad tal a la pluralidad de ámbitos y perspectivas que no hace aconsejable la separación, no ya de ambas artes, abiertamente solidarias entre sí, sino entre griegos y latinos y, a partir del Renacimiento, entre los desarrollos nacionales, fuera de la natural secuencia temporal.

Su naturaleza práctica, tendente a la creación de un objeto, individualiza también estas artes entre sí y frente a otras afines. Retórica y Poética aspiran a concretarse en un *opus*, encaminando a su realización, y a valorar los ya existentes como productos de otras ejecuciones. Su misma aparición es testigo de que la doctrina surgió en gran medida tras la reflexión sobre las obras existentes y sobre la cultura literaria que la precede o que convive con ella. Su estrecha vinculación con la praxis, tanto poética como retórica, hace a estas artes un elemento de referencia indispensable para la creación literaria, y a su vez convierte ésta en fuente preminente de la reflexión teórica.

Es el examen pormenorizado de los sucesivos estadios del desarrollo de la teoría y praxis retórica y poética en el devenir histórico, mediante una atenta y permanente consideración de las fuentes, el que hace posible constatar la progresiva cristalización de los sistemas clásicos, y entender su evolución y transmisión; fenómeno que no carece de fisuras, tensiones y disonancias no siempre enmascaradas en un intento fácil de codificación y normalización. Más allá de la Antigüedad, el incesante diálogo con los clásicos no está exento de contradicciones, amalgamas o reutilizaciones, que terminarán por abrir nuevos caminos a la cimentación de la estética y del pensamiento literario moderno.

El examen de tales manifestaciones ya en la propia Antigüedad, por muy secular que sea, sigue necesitado aún de atención y de nuevas aportaciones, como se verá en estas páginas; muchos de los problemas e incertidumbres no están satisfactoriamente resueltos, o no se han abordado con todas sus implicaciones, o del modo más adecuado, y siguen precisándose revisiones, correcciones y ampliaciones de los objetos de estudio. Notable en número y sustancia, los trabajos aquí dedicados al mundo antiguo pretenden ofrecer reflexión y explorar caminos.

Aunque en estas páginas queda firme y probada constancia de la persistencia y adaptación de las artes en la Edad Media, es fuerza reconocer que, junto con la Antigüedad, es la época renacentista la que se halla más abundantemente representada en esta recopilación. Ciertos rasgos se imponen ya desde una consideración superficial de los temas abordados: la integración de las tradiciones griegas y latinas en la recuperación de la teorización antigua; la proliferación de las poéticas; la delimitación y relaciones mutuas de las artes, y la atención a los géneros específicos, tanto de la retórica como de la poética. Fenómeno paralelo a las *litterae renascentes* y a la consolidación de las literaturas nacionales, la rica floración de la teoría evidencia sobre todo una vívida relación con

la creación literaria, en latín y en las lenguas vernáculas, aquí ejemplificadas en el ámbito ibérico, con los autores antiguos y modernos. A menudo, ya sea en sumas ya sea en trataditos monográficos, la teorización y el discurso crítico sobre la actividad creativa contempla unas especies concretas, los géneros de la poesía o de la prosa, en una dialéctica viva entre tradición y modernidad. Los géneros poéticos, especialmente, configuran un escenario de expectativas sobre el que se dibuja la poética de un autor, ya sea teóricamente o mediante su praxis, frente a una tradición y un canon precedente, para afirmarlo, variarlo o negarlo. Ya sucedía en la misma Antigüedad, donde el autor podía encararse a ellos, incluso personificándolos, para imponer su visión. Ahora no sólo se trata de los géneros tradicionalmente atendidos en la teoría, sino que se pretende restaurar lo perdido, reflexionar sobre lo que no contaba expresamente en ella como canonizado, y teorizar sobre lo nuevo.

Y además del teórico y del *artifex* está el público, el destinatario del *opus*. Es la permanente conciencia del papel social de la literatura la que lleva a prestar una atención predominante al público receptor por parte de la teoría, del orador y del poeta. Se efectúa la crítica de las obras, de la validez de éstas y de su teoría en unas circunstancias determinadas; se discute la misión del arte y el cometido del artista, y su efecto en la colectividad, la función y fin de los distintos géneros. Ejemplo de persistencia y adaptación, las artes ofrecen un campo de lucha entre el pensamiento filosófico y el interés formal, entre el clasicismo pagano y sus receptores cristianos, entre la tradición y la innovación.

A presenciar este múltiple y prolongado debate nos invitan las siguientes páginas. Las treinta contribuciones que aquí se recogen pertenecen a estimados colegas y destacados investigadores de nueve universidades: cuatro portuguesas, tres españolas, una italiana, y la de Granada misma. Ellos han hecho posible esta publicación, y queremos dejar testimonio expreso de nuestro reconocido y sincero agradecimiento por su incondicional aceptación cuando fueron invitados a participar, y por la diligente entrega de sus originales. La experiencia de su trato en los días de convivencia en Granada nos ha dejado un gratísimo recuerdo; tendremos la satisfacción de renovarlo en contactos posteriores, ya que con no pocos de ellos mantenemos una relación continuada por motivos personales y de trabajo.

Las contribuciones fueron expuestas originariamente, en su mayoría, en el Seminario celebrado con asistencia de estudiantes y profesores. Se han añadido siete trabajos, de los que seis ya habían sido editados con anterioridad, y que han sido incluidos ya que, por su estrecha relación con los temas aquí recogidos, contribuyen a ilustrar el objetivo de la publicación, al tiempo que también inciden en los mismos intereses de las personas que en su día promovieron la realización del evento.

Expresamos también nuestro agradecimiento a las instituciones que han hecho posible la realización de esta publicación: Junta de Andalucía, Universidad de Granada, a través de su Plan Propio de Ayuda a la Investigación, Facultad de Filosofía y Letras y Departamento de Filología Latina, y Grupos de Investigación *Musae Ibericae Neolatinae*, y *Espacio literario y formas de comunicación en Roma*, de la misma Universidad de Granada, cuya Editorial ha acogido amablemente esta obra entre sus fondos.

Los Editores,
José A. Sánchez Marín
M^a Nieves Muñoz Martín

TEORIA DOS GÊNEROS E PRÁTICA LITERÁRIA NA ARCÁDIA LUSITANA. O PROCESSO DE *CONTAMINATIO*.

RITA MARNOTO
Universidade de Coimbra

1.

As grandes mudanças que se operaram no pensamento europeu, durante o espaço temporal que medeia entre finais do século XVII e o momento em que eclodiu a Revolução Francesa, andam intimamente associadas à renovada confiança que o homem deposita na razão. A conceptualização das suas novas possibilidades, entendidas em função de outros pontos de vista e de outros objectivos, a partir da sua integração num sistema mais móvel, mais concreto e mais vivo do que o da matriz cartesiana, foi analisada na célebre obra de Ernst Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*¹, ainda hoje fundamental, nesse domínio.

1. Pela primeira vez editada por Mohr, Tübingen, 1932, conta com numerosas reedições e traduções (em castelhano, México, Fondo de Cultura Económica; em italiano, Firenze, La Nuova Italia; em francês Paris, Fayard; em inglês, Boston, Beacon). A linha de pesquisa rasgada por esse crítico assume consequências interpretativas de primeiro plano, no âmbito dos estudos consagrados ao século XVIII, ao mostrar como o pensamento iluminista de forma alguma pode ser assimilado a um racionalismo absoluto, sob pena de não se diferenciar do «classicisme» francês de seiscentos. No mesmo sentido se orienta o trabalho de P. HAZARD, *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*. Paris, Bovin, 1935, o qual, apesar de se debruçar, mais precisamente, sobre a cultura francesa, e de se situar num nível mais geral, dimensiona o fulgor do pensamento setecentista na sequência do confronto de ideias que tem lugar, em França, nos primeiros anos do século.

Conforme mostra o crítico de Breslau, à ideia de uma razão eterna, que possui a última verdade das coisas, substituiu-se a de uma razão que é processo de aquisição de conhecimentos e via essencial de procura. A dedução é contrabalçada pela análise, enquanto forma de desmontar o objecto susceptível de permitir o acesso a níveis superiores de conhecimento. Da totalidade mecânica, passa-se, pois, à totalidade orgânica, em transformação, que gera vida. O sensismo põe em relevo a fortíssima ligação do ser humano com a matéria, mas à margem de qualquer mediação entre natureza, espírito e razão, susceptível de fixar os respectivos nexos relacionais. Por um lado, o reforço do confronto entre facto e possibilidade reafirma a infinitude da própria natureza. Por outro lado, a empiria coloca limites ao próprio exercício da razão absoluta. Daqui decorre o constante confronto entre os novos horizontes da razão e o mundo da natureza, catalisador da exploração de tantas e tão inovadoras áreas de conhecimento e, simultaneamente, da concepção relativista. O campo de indagação que fica em aberto, e que vai da história, às ciências, à religião, à sociedade, à ética, à estética, à literatura ou à economia, é bem ilustrado pelo espírito enciclopedista. Mas a sujeição de todos esses domínios ao crivo da razão implica a plena noção não só das suas potencialidades, como também dos seus limites. O próprio objectivo de identificar o dogma e a superstição confina com a aguda consciência das fronteiras entre conhecido e desconhecido, que irá desembocar na questão do relativismo.

Todo o pensamento do século XVIII se encontra travejado por uma série de tensões muito forte, cujas modalidades de articulação constituem, segundo Cassirer, o cerne da epistemologia desse período, e em cujo âmbito o novo papel conferido à razão assume um lugar decisivo, pelo que diz respeito à reconfiguração do processo de conhecimento. Notava Holbach que, apesar de o homem pensar que é livre, não pode deixar de se confrontar com as leis da natureza. Mas Buffon, na sua *Histoire naturelle*, interligava, de forma tão próxima, a observação da natureza com o relacionamento entre factos, que, em seu entender, as transformações operadas no seu seio acabavam por pôr em causa o monismo de espécies e géneros. Concomitantemente, quando Mau-pertius se deu conta de que os princípios de Newton não se aplicavam à química, concluiu que cada elemento, ao confundir-se com outros, obstaculava o alcance de um conhecimento absoluto. Num outro plano disciplinar, Rousseau advogava que a liberdade do homem tinha de ser garantida através da submissão à lei. Dessas questões, decorreram brilhantes tentativas de resolução, por via gnoseológica. Se Locke enveredou pelos caminhos da história da alma, Berkeley acentuou as decorrências subjectivas desse modelo de conhecimento, conferindo aos sentidos um alcance geral, por entender que as sensações eram iguais para todos. Hume potenciou a fé e o instinto, colocan-

do-os na dependência da razão, ao passo que Condillac mostrou o percurso evolutivo dos estádios da percepção.

O alcance dessas concepções é tão incisivo, que o seu teor se vê espelhado nos mais diversos campos disciplinares. No domínio da história, o sentido das leis é apreendido através da recorrência de fases cujas formas sociais Vico concebe em função quer de estruturas psíquicas, quer de dados materiais. Estética e moral convergem num mesmo plano, já que a essência da verdade, para Shaftsbury, coincide com a essência da beleza. Nesse âmbito, o pensamento alemão é o que mais prontamente começa a fazer do relativismo aquela força propulsora susceptível de agregar valores conceptuais, direccionando-a no sentido da reconfiguração de uma unidade interior e de uma completação sistemática — o dimensionamento da relação entre pensamento e ser, e entre verdade e realidade, em função do intelecto modelo de Kant; a unidade que fica contida na heterogeneidade, para um Herder que já não valoriza a mimese aristotélica; a tentativa de sintetizar a individualidade da arte com uma beleza múltipla levada a cabo por Schiller. Quando essas oposições encontrarem na dialéctica o seu elemento resolutivo, conforme o ilustra, de modo exemplar, o itinerário formativo de Almeida Garrett², esse será o limiar do Romantismo.

2.

A profunda reflexão que, no século XVIII, foi operada em torno dos grandes fundamentos da cultura ocidental, mereceu a esse tempo a designação de «século da crítica». Para além dos limites inerentes a qualquer fórmula, a expressão focaliza, justamente, a simbiose entre a proliferação do pensamento crítico e a sua tradução discursiva. Nunca será demais acentuar as decorrências desse renovado paradigma, e não só no âmbito do estatuto epistemológico da literatura, que é o campo disciplinar que mais de perto nos interessa, como também no plano do seu estatuto institucional. A linguagem erige-se em grande plataforma susceptível de abarcar todas as tensões, contendo em si, além disso, a

2. O. MILHEIRO CALDAS PAIVA MONTEIRO mostrou como o jovem Garrett equaciona as divergências que se abrem entre materialismo sensista e espiritualismo, entre natureza real e natureza imitada pela arte, para erigir, enquanto termo mediador, o artista e o sentimento da beleza (*A formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, v. 1, cap. 2.6). É na resolução desse dissídio através de uma articulação subjectivante que se situa a charneira entre Iluminismo e Romantismo.

possibilidade de indagar vias resolutivas, o que confere ao discurso um lugar central, em todo o pensamento setecentista. Instrumento mediador entre razão e natureza, é também a via através da qual se torna possível tomar consciência das fracturas e dos vazios de uma unicidade ideal, projectando, da mesma feita, as vias da respectiva recomposição. A construção dessa consciência epistemológica e o alcance desse estágio gnoseológico assumirão uma importância fundamental, na formação de novas áreas disciplinares.

Se, por um lado, com a indagação das características inerentes a um *corpus* de textos dotado de uma identidade institucional, o domínio da literatura ganha, como mostrou Escarpit³, uma mais clara definição teórica, por outro lado, é do próprio aprofundamento das implicações filosóficas da arte, segundo Becq⁴, que nasce a estética. Também nesse âmbito a consagração disciplinar se faz à custa de pontos de sutura e de áreas de transição, que logo se convertem, porém, em componentes de forte alcance catalisador. Do relativismo inerente ao confronto entre uma história universal da literatura e as várias histórias literárias nacionais, no seu alcance sincrónico e diacrónico, brotam os gérmes da literatura comparada. Com o alargamento do público leitor, o florescimento do mercado editorial e a alteração dos confins que ficam entre ciência e literatura, ganham espaço novas modalidades de escrita, como a produção didáctica, a divulgação científica, a intervenção jornalística e a recensão. Sintomaticamente, é com o século XVIII que René Wellek dá início à sua *History of Modern Criticism*⁵.

A reafirmação moderna da literatura opera-se, pois, num contexto bifronte, de expansão e de problematização. Daí decorre a aguda reflexão operada em torno de realidades que, por sinal, se encontram em flagrante mudança, entre multiplicidade das realizações produtivas e norma universal, valor da regra e gosto do público fruidor, teoria e prática, género e espécie — questão que nos coloca no cerne do tema que nos propusemos desenvolver. A aspiração a uma correspondência entre as boas regras e a natureza, enquanto virtualidade pre-

3. Vd. R. ESCARPIT, «La définition du terme 'littérature'»: *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*. Sous la direction de R. E., Paris, Flammarion, 1970, pp. 259-72.

4. A. BECQ, *Génèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice. 1680-1814*. [Pisa, Passini, 1984] Paris, Albin Michel, 1994, 2 v.

5. R. WELLEK, *A History of Modern Criticism. 1750-1950*. New Haven, Yale University Press, 1955, 4 v. [com numerosas reed.]. O crítico americano põe em evidência o facto de essas fracturas, de forma alguma lineares, serem sempre acompanhadas por contratendências, não raro presentes na obra de um mesmo autor.

sente no texto, é, também ela, mais processo de aquisição e via essencial de procura, do que totalidade acabada.

Alexander Pope resolvia habilmente essa articulação, através da correspondência mútua, em versos que ficaram muito célebres:

Those RULES of old discovered, not devis'd,
are Nature still, but Nature methodiz'd;
Nature, like liberty, is but restrain'd
by the same laws which first herself ordain'd.⁶

O próprio Joseph Warton, grande admirador de Pope, que considera poeta da razão, no *Essay on the Genius and Writings of Pope*, editado em dois volumes, de 1756 e de 1782, interrogava-se acerca da sua capacidade para pôr em prática alguns dos princípios que enunciara. Aliás, vários são os críticos que interpretam esse passo como um subtil rasgo de ironia⁷.

Pope escrevia o seu *Essay on Criticism* nos primeiros anos do novo século. Mais contundente era a posição de Voltaire. Ao longo dos três anos do seu exílio inglês, conviveu com o próprio Pope, com Swift e com Berkeley, bem como com tantos outros intelectuais de primeira grandeza. É precisamente no *Essai sur la poésie épique*, escrito em 1726, no retiro britânico, que desfere as mais duras críticas contra a regra:

On a accablé presque tous les arts d'un nombre prodigieux de règles, dont la plupart sont inutiles ou fausses. Nous trouvons partout des leçons, mais bien peu d'exemples. Rien n'est plus aisé que de parler d'un ton de maître des choses qu'on ne peut exécuter. Il y a cent poétiques contre un poème. On ne voit que des maîtres d'éloquence, et presque pas un orateur. Le monde est plein de critiques qui, à force de commentaires, de définitions, de distinctions, sont parvenus à obscurcir les connaissances les plus claires et les plus simples. Il semble qu'on n'aime que les chemins difficiles. Chaque science, chaque étude, a son jargon inintelligible, qui semble n'être inventé que pour en défendre les approches. [...] Mais c'est surtout en fait de poésie que les commentateurs et les critiques ont prodigué leurs leçons. Ils ont laborieusement écrit des volumes sur

6. Pope's *Essay on Criticism*. Edited, with introduction and notes by J. Ch. COLLINS, London / New York, Macmillan and Co., 1896, p. 4, vv. 88-91.

7. Cf. R. CESERANI / L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico. 6. La crisi dell'antico regime. Riforme e rivoluzioni*. [1981] Torino, Loescher, 1995, p. 469.

quelques lignes que l'imagination des poètes a créées en se jouant. Ce sont des tyrans qui ont voulu asservir à leurs lois une nation libre, dont ils ne connaissent point le caractère: aussi ces prétendus législateurs n'ont fait souvent qu'embrouiller tout dans les États qu'ils ont voulu régler.⁸

No dinamismo que é característico deste quadro epocal, o reconhecimento das possibilidades teoréticas e da adequação da norma perpetua a confiança racionalista. Todavia, entre a norma e o seu correlato, interpõe-se a subjectividade do sujeito e, com ela, contingências de ordem individual, histórica e social. A recondução para o «bom gosto» do público e para o decoro implica uma tentativa de conciliação que não pode ser dissociada da corrente do sensismo. No entanto, a diversidade desse mesmo gosto é tal que, não raro, daí resultam, em contraluz, os limites de qualquer sistematização tipológica, decorrente do relativismo que envolve a relação entre apreensão sensorial e natureza⁹. Assim se poderá compreender a coexistência de sistemas que fazem a apologia da ordem e da proporção, e de correntes que apontam para uma fruição, por via sensitiva, susceptível de conduzir àquela atracção pelo insólito que leva ao sublime. Daqui resulta, pois, a variedade que caracteriza o panorama das poéticas setecentistas¹⁰. Mas essa diversidade é ainda potenciada por um outro factor, que diz respeito à disparidade dos ritmos de evolução das várias zonas da Europa.

De uma forma genérica, a cultura setentrional, onde mais cedo floresceu o sensismo, mostra-se mais receptiva ao uso da razão, como processo de aquisição de saber, e mais confiante na resolução dos pólos intrínsecos de dissídio

8. *Essai sur la poésie épique, Oeuvres complètes de VOLTAIRE*. Paris, L. Hachette et C., t. 8, 1866, p. 2. Ao citarmos textos setecentistas, procederemos à adaptação da sua grafia.

9. Esse relativismo crítico é bem ilustrado pelo artigo de Voltaire acerca do conceito de «Beau». Depois de ter considerado o ideal platónico de beleza, o autor do *Dictionnaire philosophique* comenta: «Je veux croire que rien n'est plus beau que ce discours de Platon, mais il ne nous donne pas des idées bien nettes de la nature du beau. Demandez à un crapaud ce que c'est la beauté, le grand beau, le *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa crapaude avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos brun. Interrogez un nègre de Guinée, le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épaté. Interrogez le diable, il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias, il leur faut quelque chose de conforme à l'archétype du beau en essence, au *to kalon*.» (*ib.*, t. 16, p. 420). Vd., além disso, os artigos, «Critique» (*ib.*, t. 17, pp. 198-204) e «Fiction» (*ib.*, t. 18, pp. 59-60).

10. O que levou Roland Mortier a considerar que não é possível reduzir **tendências** tão diversas a um modelo único (R. MORTIER, «Introduction»: *Histoire des poétiques*. Sous la direction de J. BESSIÈRE / E. KUSHNER / R. MORTIER / J. WEISGERBER, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, pp. 217-18).

através da conciliação. Por sua vez, as áreas vinculadas a uma marca mais forte da tradição antiga e da ordem do racionalismo clássico assimilam esses vectores de intersecção com maior cautela. É esta a tipologia que diz respeito ao pensamento iluminista do Portugal do século XVIII, o qual apresenta, sintomaticamente, muitas características em comum com o iluminismo italiano e com o iluminismo espanhol, aliás, ponto de vista que já em 1941 era partilhado por um atento leitor de Cassirer, Cabral de Moncada¹¹. Este conjunto de considerações conduz-nos ao cerne dos grandes interrogativos suscitados pela teoria e pela prática dos géneros literários¹².

Apesar de todos os desenvolvimentos registados no plano da produção textual, a concepção triádica enunciada por Aristóteles, na *Poética*, e que, através da mediação virgiliana, se estendeu a toda a Idade Média, e muito para além dela, continua a erigir-se em ponto de referência teórico, ora aceite na sua formulação sistémica, ora considerado como base de indagação susceptível de conduzir a novas reelaborações críticas. Logo nas páginas iniciais dos *Principes de la littérature, Les beaux-arts*, o abade Batteux retoma essa mesma distinção, para a partir dela desenvolver, nas páginas sucessivas, uma teorização extremamente fecunda¹³. São da mesma ordem as considerações que, a esse propósito, podemos ler nas páginas da *Poética* de Ignacio de Luzán¹⁴, membro da «Academia del Buen Gusto» que se reunia em torno da marquesa de Sarria, ou nos *Elementos da poética* de Pedro José da Fonseca¹⁵.

11. L. CABRAL DE MONCADA, *Um «iluminista» português do século XVIII: Luís António Verney. Com um apêndice de novas cartas e documentos inéditos*. Coimbra, Arménio Amado, 1941, pp. 7-13.

12. Ao utilizarmos o conceito de «género literário», temos em linha de conta o amplo quadro traçado por Maria Corti: «Il testo, salvo casi eccezionali, non vive isolato nella letteratura, ma proprio per la sua funzione segnica appartiene con altri segni a un insieme, cioè a un genere letterario, il quale perciò si configura come il luogo dove un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere.» (*Principi della comunicazione letteraria. Introduzione alla semiotica della letteratura*. [1976] Milano, Bompiani, 1997, p. 151). Decorrentemente, não podemos deixar de considerar que a diversidade das acepções que lhe são atribuídas, ao nível epistemológico, assume profundos reflexos, não só no plano diacrónico, como também no próprio plano da sincronia; vd. V. M. DE AGUIAR E SILVA, *Teoria da literatura*. [1967] Coimbra, Almedina, 192002, 8ª ed., cap. 4.

13. CH. BATTEUX, *Principes de la Littérature. Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. Paris, Saillant et Nyon, Veuve Desaint, 1774, 5. éd., 3. 2 [t. 1, pp. 169-72], reimpr. facsimilada, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [p. 50].

14. I. DE LUZÁN, *La poética o reglas de la poesía*. Con un estudio por Luigi De Filippo, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1956, 1.5; 1.10; 2.19; e passim.

15. P. J. DA FONSECA, *Elementos da poética tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais célebres Modernos*. Lisboa, Tipografia Rolandiana, 1804, 3ª ed., 1.4 e passim. João Palma Ferreira coloca reservas à inclusão de Pedro José da Fonseca entre os membros da

Contudo, o próprio Charles Batteux, não obstante fosse membro da «Académie Française» e da «Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», envereda por uma outra via, de matriz problematizante, ao notar que a natureza de cada autor e as condições contextuais que o envolvem implicam flutuações tão vinculadas que cada obra parece representar uma categoria em si:

Ainsi, chaque sujet se faisant à lui-même une forme et une nature particulière, chaque ouvrage est comme une espèce à part. Cela se trouve dans presque tous les genres. Les Tragédies, les Comédies, les Épopées sont toutes si différentes les unes des autres, elles sont composées d'éléments si différents, il y a tant d'alliage dans ces éléments, qu'il ne reste quelquefois de commun dans la même espèce, que le nom. Les temps, les lieux, les mœurs, la religion, le génie de l'Auteur, le tour de son imagination, ses passions habituelles, enfin, la configuration du même sujet, le point où il le prend, tout cela prend tellement sur la nature du genre, qu'il ne serait presque point reconnaissable sans le secours du titre qu'on lui donne. Les règles mêmes, qui sont comme des modèles métaphysiques, des protocoles tracés par les maîtres, ne présentent qu'un plan vague et indéterminé. Quel Artiste est jamais venu à bout d'y réduire exactement aucun sujet? Il faut qu'elles plient presque partout, et qu'elles prennent la forme convenable au sujet, qu'elles doivent régler. D'où il résulte que les genres, dans les arts d'imitation, ont dû nécessairement s'altérer, se dégrader, et former des espèces bâtardes.¹⁶

Batteux não denega, de modo algum, a importância dos géneros literários. No entanto, entre o objecto e a regra situa uma série de mediações. A arte não existe sem o entusiasmo do criador, sendo resultado artificial da sua imaginação. Dessa feita, é encontrado um ágil elo de ligação entre aristotelismo e neoplatonismo. O poeta mantém uma relação secreta com as coisas, fruto da qual imita não apenas o objecto, mas a sua representação. Então, o entusiasmo que o move pode também ser interpretado como um modo através do qual capta a relação entre géneros. De outra forma, considerações desse teor não são típicas da *Poética* de Luzán, dos *Elementos da poética* de Pedro José da Fonseca, ou da *Arte poética* de Francisco José Freire. Na verdade, do título dos tratados que, ao longo do século XVIII, são editados em França, a palavra «poética» quase desaparece, para dar lugar a «observações», «reflexões», ou «princípios»¹⁷.

Arcádia Lusitana (*Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982, p. 95).

16. *Principes de la littérature*, 4 [t. 2, pp. 196-97 / pp. 154-55].

17. Cf. A. BECQ, «La réflexion sur la poétique en France au XVIII. siècle»: *Histoire des poétiques*, p. 219.

O valor que a epistemologia setecentista confere à intersecção traduz-se, no plano filosófico, na corrente de pensamento do eclectismo, a qual encontrou em Diderot um dos seus mais destacados representantes¹⁸. É sintomático, por isso, que o autor do artigo da *Encyclopédie* intitulado, «Éclectisme», fosse também o propulsor de algumas das mais inovadoras tipologias literárias que o século XVIII viu germinarem — a «tragédie bourgeoise», a «comédie larmoyante», ou aquele modelo misto da narrativa dialogal mimética, que fica muito para além dos precedentes ingleses de Richardson e Sterne.

É nesse contexto que Ralph Cohen considera que a teoria e a prática dos géneros literários, no período do Neoclassicismo, se encontram estritamente vinculadas a fenómenos de interrelação. No entender desse crítico, a inserção dos géneros num sistema hierárquico coexiste com a aceitação de fenómenos de inclusão, dotados de acentuado alcance pragmático, que se podem processar em sentido ascendente ou descendente, entre géneros, formas e estilos «altos» e «baixos»:

What are the implications of my thesis that neoclassical forms were mixed and interrelated, dominated by didactic models? With regard to the theory of genres, this view undermines the hypothesis that forms were pure or rigid. Some forms, like the epic and drama, were never considered «pure», and in the late seventeenth century the ideas of «purity» of form implied the removal of interrelations considered inappropriate, but appropriate interrelations were sanctioned.¹⁹

Atitude que só poderemos compreender no âmbito do novo modo de conceber as possibilidades da razão, na senda de Cassirer, enquanto processo de aquisição de conhecimentos e via essencial de procura, subjectiva e crítica, como sublinha Cabral de Moncada, no constante confronto entre a particularidade do empírico e o universalismo da lei.

18. Cf. o seu artigo «Éclectisme», na *Encyclopédie*: «L'éclectique ne rassemble point au hasard des vérités, il ne les laisse point isolées, il s'opiniâtre bien moins encore à les faire cadrer à quelque plan déterminé, lorsqu'il a examiné et admis un principe, la proposition dont il s'occupe immédiatement après, ou se lie évidemment avec ce principe, ou ne s'y lie point du tout, ou lui est opposée.» (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* [...]. Mis en ordre et publié par M. DIDEROT [...] [et] par M. D'ALEMBERT, Lucques, V. Giuntini, t. 5, 1758, p. 228.

19. R. COHEN, «On the Interrelations of Eighteenth-Century Literary Forms»: *New Approches to Eighteenth-Century Literature*. Selected papers from the English Institute, edited with a foreword by Phillip Harth, New York / London, Columbia University Press, 1974, p. 75.

3.

Afirma-se, reiteradamente, que, no quadro da literatura portuguesa do Neoclassicismo, nem sempre se verifica uma correspondência próxima entre o plano teórico das poéticas e a prática que lhe é correlata. Se Claudio Guillén considera as características de cada género, ou sistema de géneros, no espaço e no tempo, uma questão fundamental para a comparatística²⁰, mais acentuado poderá ser o interesse crítico suscitado pelo estudo da relação entre o plano das poéticas e o da prática literária que lhe é correlato.

Trata-se de um tema muito vasto e complexo, que não podemos abordar nesta ocasião, mas que mereceria, sem dúvida, um estudo abrangente. Mais comedidamente, pretendemos pôr em relevo como a hibridação de géneros é um fenómeno que marca mesmo a prática literária de áreas que, pelo seu posicionamento institucional, na cultura setecentista, se encontram de perto ligadas à prescrição normativa. Conforme nota Aníbal Pinto de Castro, num trabalho fundamental para a contextualização de toda a actividade de teorização poética que em Portugal foi produzida, sendo o século XVIII «[...] cadinho de tendências tão diversas, quando não opostas», essa área de pesquisa afigura-se particularmente rica, no sentido de um melhor conhecimento não só da poesia coetânea, como também da periodização literária que lhe é correlata²¹.

Considerámos a obra de três escritores inseridos num ambiente pautado pela observância programática de uma série de preceitos que devia ser articulada com a prática criativa, António Dinis da Cruz e Silva²², Pedro Joaquim António Correia Garção²³ e Domingos dos Reis Quita²⁴. Contam-se de entre os mais destacados e profícuos membros da Arcádia Lusitana, ou Ulissiponense. Essa academia foi criada a 11 de Março de 1756, tendo-se realizado a sua primeira

20. C. GUILLÉN, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985, p. 150.

21. A. PINTO DE CASTRO, «Alguns aspectos da teorização poética no Neoclassicismo português»: *Bracara Augusta*, 28, 1974 [Actas do Congresso *A Arte em Portugal no Século XVIII*], p. 5; vd., além disso, *Retórica e teorização literária em Portugal. Do Humanismo ao Neoclassicismo*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973.

22. Tomamos como referência a edição, *Obras*. Introdução, fixação de texto e notas de M^a. L. MALAQUIAS URBANO, Lisboa, Colibri, 2000-2001, 2 v.

23. Tomamos como referência a edição, *Obras completas. 1. Poesia lírica e satírica. 2. Prosas e teatro*. Texto fixado, prefácio e notas por A. J. SARAIVA. Lisboa, Sá da Costa, 1982.

24. Tomamos como referência a edição, *Obras completas*. Edição de A. C. FONTES, Porto, Campo das Letras, 1999, 2 v.

conferência a 19 de Julho do ano seguinte²⁵. Por entre os escombros da Lisboa destruída pelo terramoto de 1755, enquanto Pombal, com Manuel da Maia e Eugénio dos Santos, concebia o projecto de uma nova cidade, aquele grupo de homens de letras lançava o plano de uma sociedade literária que, sob veste pastoril, se propunha combater o mau gosto barroco, tomando por insígnia “um meio braço pegando num podão com a epígrafe — *Inutilia truncat*”²⁶.

A agremiação conferia um lugar de relevo, estatutariamente, ao desenvolvimento de uma reflexão crítica susceptível de correlacionar teoria e prática literária. Regista-se no capítulo sétimo dos seus estatutos:

Os Árbitros serão obrigados a formar uma Dissertação sobre a crítica e bom gosto das Belas-Letras, no caso que não ocorra algum ponto que pareça conveniente disputar-se, porque neste caso serão obrigados a ligar-se ao assunto que lhes for ordenado.

No fim da Conferência, examinarão alternativamente as censuras das obras e suas respostas, e sobre elas inflamados no espírito da verdade darão ambos o seu parecer. E porque sucederá, muitas vezes, não concordarem no mesmo juízo, em tal caso serão obrigados a expor as razões por que assim o julgam, para que o Presidente decida.

A eles compete o determinar as emendas e fazer que na mesma Conferência e na sua presença se executem, e entregar as obras depois de purificadas, ao Secretário, para que este lhes ponha o selo.²⁷

‘Ser obrigado a formar uma Dissertação’, ‘ser obrigado a ligar-se ao assunto que lhe for ordenado’, ‘ser obrigado a expor as razões’, ‘julgar’, ‘determinar emendas’, ‘fazer que se executem’, ‘purificar obras’ — são algumas das expressões que traduzem o teor prescritivo da metodologia adoptada. Nem Cruz e Silva, nem Garção, nem Quita, nos legaram um tratado de poética consagrado à conceptualização sistemática dos géneros literários, embora todos eles tivessem teorizado acerca de tipologias específicas. De entre as várias obras que, no século XVIII, foram consagradas a esse objectivo, conta-se, porém, a do célebre Arcade, Cândido Lusitano, ou seja, Francisco José Freire, autor da *Arte poética*

25. Sobre a Arcádia Lusitana, vd. J. PALMA FERREIRA, *op. cit.*, em particular o cap. «Arcádia Lusitana ou Ulissiponense», bem como a bibliografia indicada.

26. *Estatutos da Arcádia Lusitana*, apud P. J. A. CORREIA GARÇÃO, *op. cit.*, v. 2, p. 234, cap. 2.

27. *ib.*, pp. 236-37; a esse propósito, merecem particular atenção, igualmente, os cap. 9, 10, 14 e 16, pp. 237-46.

ou regras da verdadeira poesia em geral e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico, pela primeira vez publicada em 1748, com um sucesso tal que, em 1759, dela é batida uma segunda edição²⁸. Oferecendo a sua acção doutrinadora “[...] as bases mais sólidas e convincentes para a constituição e observância do código estético neoclássico na literatura portuguesa, dentro e fora da Arcádia Lusitana”²⁹, consideraremos também essa obra, por conseguinte, como referência teórica.

As reflexões iniciais, levadas a cabo por Francisco José Freire, acerca da origem, dos progressos e da essência da poesia, manifestam uma vertente acentuadamente sincrética, fazendo-se devedoras, da mesma feita, quer à lição de Horácio, quer aos dois grandes mestres do pensamento grego, Aristóteles e Platão, nos termos em que foram lidos e comentados por alguns dos seus mais clarividentes sequazes. A sua origem é, por esse crítico, considerada como misteriosa e divina³⁰, embora na sua base se encontre o princípio de imitação³¹. Também Cruz e Silva, nas dissertações que consagra à écloga, define a poesia como «[...] uma sábia e perfeita imitação da Natureza»³². E, para Quita e Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo, «ninguém ignora ser a poesia imitação da natureza»³³. Por sua vez, Garção conjuga natureza, razão e transcendência,

Todos, todos clamamos que se observe
o que dita a razão e a natureza,
e as santas decisões que nos promulga
a católica Roma.³⁴

Explicitando, por essa via, os méritos formativos das letras, na observância do papel institucional da Igreja Romana. O que corresponde à adaptação moderna dos grandes princípios do horacianismo.

Nesse quadro, o papel dos afectos de forma alguma é marginalizado. Freire considera serem três as causas eficientes da poesia, entusiasmo, natureza e arte³⁵,

28. Em Lisboa, por F. L. Ameno, em ambos os casos. Todas as citações serão feitas a partir da segunda edição.

29. A. PINTO DE CASTRO, “Freire (Francisco José)”: *Biblos. Enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*. Lisboa / São Paulo, Verbo, 1997, v. 2, p. 699.

30. FREIRE, 1.1 e 1.3.

31. FREIRE, 1.3.

32. CRUZ E SILVA, 2, p. 253; vd., igualmente, as pp. 238, 239, 240 e 254.

33. QUITA, 2, p. 151.

34. GARÇÃO, 1, p. 138, ode 20.

35. FREIRE, 1.7; vd. também, a propósito dos afectos, 1.10; 2.2; 2.14.; 2.19; e 3.18.

ao passo que, segundo Cruz e Silva, a poesia move, arrebatada e instruí³⁶. No entanto, nem na sua poética, nem nos restantes textos críticos que integram o «corpus» em análise, é particularmente valorizado o espaço que cabe ao público leitor, nas suas implicações subjectivas. Em contraposição, para além da diluição, em sentido conceptual, da noção de natureza, impõe-se a fidelidade ao carácter verdadeiro da poesia, que reconduz, contiguamente, à função educativa que lhe é atribuída. O deleite, abstractamente considerado, provém, segundo Freire, da verdade³⁷. Por seu lado, as orações que Correia Garção profere na Arcádia inserem essa questão num contexto histórico-social mais vasto, ilustrando, claramente, a amplidão das perspectivas que partilha. Mas se Quita e Pedegache, na senda de Aristóteles, sustêm que o poeta, à diferença do historiador, é dono absoluto do que escreve³⁸, Cruz e Silva incide em terreno mais fundo, ao advogar, em nome de uma certa liberdade criativa, o papel correctivo que cabe à arte:

É certo que deve o Poeta, se pretende justamente este nome, imitar a Natureza, mas esta imitação não há-de ser tão rigorosa, que não tenha mais liberdade, que a de copiar servilmente os objectos, como ela os produziu. Antes pelo contrário, está obrigado a orná-los com todas as graças e perfeições possíveis, e expô-los aos nossos olhos, não como a Natureza os produziu, mas como deveria produzi-los, se os quisesse criar no grau mais sublime da perfeição. [...] Nesta doutrina está o fundamento de Aristóteles afirmar na sua *Poética*, capítulo 9, que a Poesia é coisa melhor, e mais filosófica que a História, porque trata mais das coisas universais, isto é, representa as coisas conformes às ideias universais, e poder, que a Natureza tem para as criar, o que não sucede à História, que está obrigada a narrar as coisas como a natureza as produziu, e aconteceram.³⁹

Avulta, neste conjunto de posições, a recuperação das implicações formativas defendidas por Aristóteles. Mas a sua explicitação evita aquela componente platónica que desempenha um papel propulsor fundamental, como vimos, nas áreas mais dinâmicas da teoria literária setecentista europeia⁴⁰. É nesse

36. CRUZ E SILVA, 1, p. 246.

37. FREIRE, 1.10.

38. QUITA, 2, p. 123 ss.

39. CRUZ E SILVA, 1, p. 254. Freire faz observações do mesmo teor em 1.12; e 2.4. São muito semelhantes os passos de *Della perfetta poesia italiana* em que Lodovico Antonio Muratori defende o mesmo princípio; cf. 1.8; e 1.10 a 1.13 (a cura di A. RUSCHIONI, Milano, Marzorati, 1971-72, 2 v.). Diferentemente, o Arcade italiano projecta esse superamento em direcção ao fantástico e ao maravilhoso; cf. 1.8; e 1.10.

40. Freire cita reiteradamente Platão, mas sem explorar o seu pensamento em sentido problematizante. Em 1.4, recorda o sábio da Academia para corroborar o carácter indis-

contexto que se insere a valorização do horacianismo. À margem da função catalisadora do neoplatonismo, a componente horaciana acaba por inflectir no sentido do rigor normativo.

Daqui decorre a matriz prescritiva deste conjunto de textos teóricos. Ao iniciar a sua *Arte poética*, Francisco José Freire observa que, apesar de a norma, por si, não fazer um bom poeta, ela corresponde à razão, de acordo com a autoridade dos clássicos. Também neste ponto o tradutor, para português, da *Epístola aos Pisões*⁴¹, se encontra sintonizado com Boileau. Observações do mesmo teor ficam contidas logo nos primeiros versos da sua *Art poétique*⁴², uma das mais prestigiadas sistematizações dos princípios que pautaram o rigor normativo do «classicisme» francês do século XVII. Aliás, o tratado de Boileau gozou de ampla receptividade em Portugal, e desde momento prístino, pois o quarto conde da Ericeira, D. Fernando Xavier de Meneses, já em finais do século XVII dele elaborava uma tradução, assunto detalhadamente estudado por Ofélia Milheiro Caldas Paiva Monteiro⁴³. Paralelamente, um dos grandes argumentos esgrimido por Cruz e Silva, na sua polémica contra o rústico, é o das leis, numa incessante acumulação de críticos e de opiniões⁴⁴.

A apologia da regra é formulada, de forma paradigmática, por Correia Garção, quando equaciona o seu posicionamento na decorrência de dois grandes objectivos, por um lado, debelar as flutuações da subjectividade e, por outro lado, impor, acima de tudo, o «bom gosto»:

Não adormeçamos, ó Arcades, ao som de uma aura popular, que hoje nos levanta às estrelas e amanhã nos há-de precipitar no abismo, sendo a primeira que cruelmente devore a nossa reputação. [...] Evitemos este dissabor com o remédio

solúvel dos termos do «docere et delectare» horaciano, e, no capítulo seguinte, cita-o, a propósito dos meios de imitação, num contexto de matriz aristotélica, que toma por referência Paolo Beni.

41. A tradução de F. J. FREIRE foi pela primeira vez editada em Lisboa, por Francisco Luís Ameno, no ano de 1758, dela tendo sido impressas, sucessivamente, duas edições, a de 1778, aumentada, e a de 1784.

42. «C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur / pense de l'art des vers atteindre la hauteur: / s'il ne sent point du ciel l'influence secrète, / si son astre en naissant ne l'a formé poète, / dans son génie étroit il est toujours captif; / pour lui Phébus est sourd, et Pégase est rétif.» E, imediatamente: «la rime est une esclave et ne doit qu'obéir.» (BOILEAU, *L'art poétique* de Boileau [...]). Ouvrage réalisé par J.-C. LAMBERT et F. MIZRACHI, Paris, Union Générale d'Éditions, 1966, pp. 21-22, vv. 1-6 e 30).

43. O. MILHEIRO CALDAS PAIVA MONTEIRO, *No alvorecer do «Iluminismo» em Portugal. D. Francisco Xavier de Meneses, 4º conde da Ericeira*. Coimbra, 1965 [sep. de *Revista de História Literária de Portugal*, 1, 1962 e 2, 1967].

44. CRUZ E SILVA, 1, p. 241 e passim.

da crítica, e para que haja tempo em que nem dela necessitemos, tratai de formar um sistema de bom gosto pelas mais irrefragáveis regras da Poesia e da Eloquência. Ilustrem-se os Aristóteles, os Demóstenes, os Longinos, os Horácios, os Cíceros e os Quintilianos.⁴⁵

— As irrefragáveis regras da Poesia, sublinhe-se. Idealmente, a própria crítica tornar-se-á dispensável, quando o ditado do sistema de regras for tão forte, que todo o «bom gosto» por ele estará necessariamente imbuído.

As premissas enunciadas assumem implicações de primeiro plano, na conceptualização do celebrado «bom gosto», entendido em função da objectividade do belo, e não das condições do gosto. Com efeito, nem as suas determinantes, nem as suas decorrências, são desenvolvidas em sentido especulativo⁴⁶. O papel do leitor, a essência do conceito de natureza, a relação entre a multiplicidade das realizações textuais e a norma que as abrange, entre particular e universal, questões que tanta importância adquiriam, à luz do estatuto orgânico que a epistemologia setecentista atribuía à razão, são reconduzidos a um conjunto de dados estabelecido à partida, com plena confiança na matriz racionalista absoluta do padrão conceptual adoptado. A razão, mais do que processo de aquisição de conhecimentos e via essencial de procura, no sentido que lhe é conferido por Cassirer, é identificada com uma verdade, também ela, sistematicamente «irrefragável». Os próprios estatutos da Arcádia Lusitana apontam, programaticamente, para um plano de aspirações universalizantes, susceptível de homogeneizar a diversidade do empírico e a subjectividade das leituras:

Todos conhecem que o discurso de um só homem, por maior que seja, não pode aplicar-se juntamente ao grande número de objectos que a Natureza, Artes e Ciências lhe estão oferecendo, muitos dos quais foram por muitos anos emprego das aplicações dos maiores sábios, que hoje veneramos, para deles apenas formar uma clara e mal distinta ideia. Para vencer este obstáculo é o único arbítrio a reunião dos Sábios num corpo, cujos membros aplicando-se ao mesmo tempo (não só na mesma cidade, reino ou província, mas muitas vezes nas partes mais distintas do mundo) a diversas matérias, e comunicando depois as suas fadigas literárias, vem por este modo a suprir a limitada esfera dos nossos entendimentos e a possuir conhecimentos, que de outra forma tarde ou nunca alcançariam.⁴⁷

45. GARÇÃO, 2, p. 190.

46. As alusões ao «bom gosto» são tão frequentes, que qualquer índice se afigura aleatório. Pode-se ver, a título meramente exemplificativo, FREIRE, 1.20; CRUZ E SILVA, 1, p. 246; GARÇÃO, 2, p. 190.

47. *Estatutos da Arcádia Lusitana*, apud GARÇÃO, 2, p. 232.

É o alheamento em relação a uma metodologia problematizante que aproxima essa poética dos princípios racionalistas que sustentam o «classicisme» francês do século XVII, anteriormente àquela fase que Paul Hazard identificou como «crise de la conscience européenne». No entanto, a adesão à tradição literária nacional não encontra paralelo nas posições de Boileau, nem nas de quantos, na «querelle», se bateram em defesa do valor insuperável dos Antigos. Diferentemente, Muratori, no décimo primeiro capítulo do segundo livro de *Della perfetta poesia italiana*, defende um justo equilíbrio entre os dois pólos. Por essa via, reafirma-se a ligação da Arcádia Lusitana à «Accademia dell'Arcadia» de Roma, instituição que serviu de modelo, aliás, à sua formação. Tanto para a cultura portuguesa, como para a italiana, o Renascimento e o Maneirismo foram períodos literários brilhantes, o que não teria deixado de acentuar a vertente projectiva da teoria da *imitatio*. Assim se compreende o crédito que Francisco José Freire confere a Ludovico Antonio Muratori, o «acatadíssimo Muratori», conforme observa Aníbal Pinto de Castro⁴⁸.

Na profunda análise que Guido Morpurgo Tagliabue consagrou ao conceito de «bom gosto», no contexto da cultura italiana do século XVIII, é feita a distinção entre três fases da actividade da «Accademia dell'Arcadia», a saber, a Arcádia barroca, a Arcádia iluminista e a Arcádia pré-romântica, inserindo-se Muratori entre a primeira e a segunda delas⁴⁹. Dos muitos traços que resulta serem comuns à poética de Muratori e à do «corpus» teórico que estudamos, saliente-se a ausência de uma indagação fenomenológica acerca do “bom gosto”, sendo tida por verdadeira a objectividade do belo. Esse sistema de elos, nas suas implicações europeias, quando considerado à luz de uma perspectiva comparatista, mostra-se fundamental para uma leitura sistematizante das poéticas portuguesas do século XVIII, conquanto recuse, à partida, apreciações impressionistas que reduzam a complexidade do cruzamento de uma tão vasta rede de factores a um juízo sumário e instrumental, alcandorado sobre primazias.

Toda a teoria poética acerca dos géneros decorre desse ponto de vista normativo. Freire, logo no início do segundo livro da sua *Arte poética*, ao propor-se o tratamento sistemático de géneros e formas, distingue poesia dramática,

48. A. PINTO DE CASTRO, «Alguns aspectos da teorização poética do Neoclassicismo português», p. 7, que chama a atenção para o facto de Freire se mostrar, por vezes, um mero tradutor de Muratori.

49. G. MORPURGO TAGLIABUE, «Note sul concetto del 'gusto' nell'Italia del Settecento»: *Rivista Critica di Storia della Filosofia*, 17, 1, 1962, pp. 41-67; 17, 2, 1962, pp. 133-166; 17,3, 1962, pp. 288-308.

épica e lírica⁵⁰. Por sua vez, Cruz e Silva apoia-se em Cícero para defender a tripartição dos estilos⁵¹. No ápice da pirâmide hierárquica, Freire coloca a tragédia⁵². Com efeito, todos os Arcades cuja actividade analisamos se interessaram por esse domínio. O próprio Francisco José Freire traduziu sete tragédias gregas⁵³. Cruz e Silva verteu para português a *Ifigénia em Tauride* de M. de la Touche. Correia Garção consagrou a essa matéria a primeira e a segunda dissertações, constando que teria composto duas tragédias que, porém, se perderam, *Régulo* e *Sofonisba*. Mas foi Reis Quita, em particular, a notabilizar-se nesse domínio, com *Astarto*, *Mégara* (escrita em colaboração com Pedegache), *Hermíone* e *Castro*. Além disso, foi autor de uma dissertação sobre a tragédia, também ela redigida a quatro mãos, com Pedegache.

De facto, enquanto tragediógrafo, Quita segue de perto muitos dos preceitos expostos nos textos teóricos que ele próprio e os seus confrades do Monte Ménalo dedicaram à matéria. Os temas desses dramas são históricos, tendo três deles por cenário o mundo da Antiguidade clássica, e identificando-se o da *Castro* com um mito nacional de raízes medievais⁵⁴. As personagens caracterizam-se pela sua alta estirpe⁵⁵, as três unidades são, genericamente, respeitadas⁵⁶, e o texto, dividido em cinco actos⁵⁷, é escrito em verso⁵⁸, sem que haja derramamento de sangue ou cenas chocantes⁵⁹.

Sob outros aspectos, a aplicação das normas de género não corresponde, com tanta limpidez, aos preceitos enunciados. Embora o enredo de *Hermíone* siga uma lógica sequencial perfeita, o seu fio é bastante complicado. Além

50. FREIRE, 2.1.

51. CRUZ E SILVA, 1, p. 242.

52. Segundo M^a H. DA ROCHA PEREIRA, o grande ponto de referência de toda a actividade teorizadora acerca da tragédia que, no século XVIII, se desenvolve em torno da Arcádia, tem por matriz a *Poética* de Aristóteles; vd. «A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII», [1985] *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988, pp. 149-70; e «La katharsis d'Aristote chez les théoriciens portugais du XVIII. siècle»: *Humanitas*, 48, 1996, pp. 105-15.

53. Para a referenciação dos seus manuscritos, ainda inéditos, vd. M^a. H. DA ROCHA PEREIRA, «A apreciação dos trágicos gregos pelos poetas e teorizadores portugueses do século XVIII», p.159.

54. Cf. FREIRE, 2.2; e QUITA (e PEDEGACHE), 2, pp. 130-31.

55. Cf. FREIRE, 2.1.

56. Cf. FREIRE, 2.7-10; e 2.19; e QUITA (e PEDEGACHE), 2, p. 121.

57. Cf. FREIRE, 2.18; e QUITA (e PEDEGACHE), 2, p. 149.

58. Cf. FREIRE, 2.14.

59. Cf. GARÇÃO, 2, pp. 105-15; e QUITA (e PEDEGACHE), 2, p. 133 ss.

disso, a presença do coro, quer nessa tragédia, quer, muito particularmente, em *Mégara*, adquire um substancial peso na construção cénica. A sua função em muito supera, por consequência, o efeito de ligação entre actos e de ênfase da dignidade dos primeiros actores, preconizado pelo próprio Quita e por Pedegache, na sequência de Horácio, de forma a criar «[...] uma mais elegante variedade»⁶⁰. Pelo que diz respeito às acções representadas, embora Francisco José Freire advogue a sua tèmpera horrorosa⁶¹, essa fereza é bastante mitigada. Em *Astarto*, o público é informado, no quarto acto, da efectiva morte de Abdolmino, pai de Cassiopeia. Mas a situação de aflição que se vive em Tiro acaba por ser superada, e a peça termina com a vitória de Astarto e dos seus homens. Capturado o tirano Auraste, o chefe das tropas vitoriosas pode, então, desposar a belíssima Cassiopeia. Também *Mégara* termina com o desanuviamento da acção. A esposa de Hércules sofre pelo cruel assassinio dos seus irmãos, anterior ao início do drama, mas, com o regresso do consorte, os seus filhos são salvos e o usurpador do trono é assassinado. Embora o décimo terceiro capítulo da *Poética* de Aristóteles tivesse dado azo a interpretações muito diversas, não deixe de se recordar que Horácio, na sua *Arte*, combatia a associação entre violência e tranquilidade⁶². Mas outras características poderiam ser apontadas que nos situam para além do cânone normativo da tragédia. A fórmula horaciana, «nec quarta loqui persona laboret»⁶³, levou a que se considerasse não ser adequada a presença, em palco, de mais de três actores. Esse mesmo preceito, reafirmado por Francisco José Freire⁶⁴, nem sempre é fielmente seguido. Aliás, ao estudar os antecedentes clássicos de *Mégara*, José Ribeiro Ferreira nota, precisamente, que, em relação às suas fontes, é superior o número de personagens posto em cena por Quita e Pedegache⁶⁵. À medida que o drama vai caminhando para o desfecho final, a cena vai acolhendo um número crescente de figuras, que culmina no amplo friso que, na *Castro*, em *Hermíone*, em *Mégara*, ou em *Astarto*, assiste ao cair do pano.

60. Cf. QUITA (e PEDEGACHE), 2, p. 142, ss.

61. FREIRE, 2.1.

62. «[...] / sed non ut placidis coeant inmitia, non ut / serpentes aibus gementur, trigibus agni.» (Q. HORATI FLACCI *de arte poetica liber*, *Épitres*. Texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989 [reimpr.], p. 203, vv. 12-13).

63. *Ib.*, p. 212, v. 192.

64. FREIRE, 2.18.

65. J. RIBEIRO FERREIRA, «Fontes clássicas da *Mégara* de Reis Quita e Pedegache»: *Humanitas*, 25-26, 1973-74, p. 117. Esse crítico faz observações do mesmo teor, com referência a Manuel de Figueiredo, «A influência da *Andrómaca* de Eurípidés no teatro português do século XVIII»: *Bracara Augusta*, 28, 1974 [Actas do Congresso *A Arte em Portugal no Século XVIII*], p. 250.

Na *Arte poética*, Freire insurge-se contra a hibridação da tragédia com componentes de outra ordem, como seja, musical⁶⁶. Também a tragicomédia é alvo de corrosivas críticas:

[...] porque a Comédia e Tragédia são duas espécies de Poesia tanto na teórica, como na prática, completamente perfeitas, e dado caso que em alguma delas ache seu Autor excessiva disformidade, ou no sério, ou no ridículo, emende-a quando compõe a Fábula Trágica, ou Cómica, e não se atreva a perverter o todo, que é bom e imitável, querendo emendar alguma parte menos perfeita. Que bela harmonia poética e que suavíssimo composto seria, segundo estes bons Autores, formar um poema da *Bucólica* e da *Eneida* e intitulá-lo *Bucoleróico*! Seria o mesmo, que vestir um Rei com os vestidos de algum homem da plebe, para ele deste modo se aliviar do peso da severidade Real.

Do que temos dito, claramente se vê, que na Poesia é a *Tragicomédia* como na natureza o Hermafrodita, o qual no seu nome mostra logo a perfeição, com que nasceu.⁶⁷

Não serão mais brandos os protestos de Garção contra a mistura de tipologias dramáticas:

Com tão esquesita doutrina se resolveram poetas dramáticos a misturar o Soco com o Coturno. Foi o berço da tragicomédia, dos acrósticos e dos labirintos, verdadeiros monstros, a que bem podemos chamar *Sonhos de um doente*.⁶⁸

Na verdade, a presença de algumas das componentes assinaladas poderá, eventualmente, decorrer de um processo de *contaminatio* com a comédia. Mas não se esqueça o enorme apreço que continuavam a merecer os espectáculos dos graciosos e da exuberante ópera à italiana, no Portugal do século XVIII⁶⁹. Ora, é possível que as grandes cenas corais das tragédias de Quita, com a sua variedade, não fossem totalmente impermeáveis a uma ambiência cujos efeitos, em termos de pragmática, desfrutavam de um lugar relevante.

66. FREIRE, 2.16; e 2.20.

67. FREIRE, 2.28, v. 2, p. 154.

68. GARÇÃO, 2, p. 189.

69. Vd. o quadro geral traçado por J. DA COSTA MIRANDA, *Estudos luso-italianos. Poesia épico-cavaleiresca e tardo setecentista*. Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, pp. 193-357; e J. OLIVEIRA BARATA, *António José da Silva. Criação e realidade*. Centro de Publicações da Universidade de Coimbra, 1985, 2 v.

Quanto à comédia, Freire segue, da mesma feita, os grandes princípios de Aristóteles e dos seus comentadores. As normas gerais que enuncia, pelo que diz respeito à condição das personagens e ao tipo de acções representadas⁷⁰, encontram o seu correlato nas realizações teatrais de Garção e de Cruz e Silva. Mas o Árcade, Cândido Lusitano, insiste, especificamente, sobre os objectivos de formação que lhe são próprios, e que passam pela sátira de costumes e pela função moralizante que cabe ao riso⁷¹. Na prática, a persecução de tais finalidades suscitava problemas que nos colocam no cerne da teorização literária setecentista. A tentativa de captar a atenção do público defrontava-se com a enorme receptividade que merecia aquele tipo de espectáculo exuberante e aparatoso que se pretendia, programaticamente, superar.

Uma das formas através das quais é conferido, à comédia, um cunho instrutivo, é a exploração de um intertexto constituído por referências eruditas. Nos dramas de Garção, encontramos, em particular, muitas alusões, de carácter elevado, a Camões, a Petrarca e aos poetas portugueses do século XVI. É-lhes conferido, não raro, um sentido de paródia, adaptando ao cenário quotidiano e epocal uma memória poética remota. O processo de hibridação em acto traduz-se também na introdução de um plano metaliterário, onde ficam contidas reflexões sobre os caminhos da própria arte dramática. Em *O falso heroísmo*, D. Tadeu, o fidalgo arrogante, faz saber o apreço que lhe merecem as representações espectaculares e maquinosas que se faziam em Lisboa, «[...] o mar coalhado de baleias», «[...] saltando pelo ar uma cabeça / que fala enquanto canta outra figura»⁷². Contudo, no *Teatro novo*, Garção vai mais longe, em virtude da centralidade que atribui ao debate em torno das perspectivas que se abrem à actividade dramática. As personagens defendem posições de índole muito variada. O licenciado Brás anseia por

[...] boas óperas, comédias
em Francês, Italiano, em outras línguas,
que pode traduzir qualquer pessoa,
com enredo mais cómico. Que o povo
só se agrada de lances sobre lances.
Quem isto não fizer, jamais espere
que o povo diga *bravo* e dê palmadas.⁷³

70. FREIRE, 2.1; 2.22; e 2.23.

71. FREIRE, 2. 22-24.

72. CRUZ E SILVA, 2, p. 332.

73. GARÇÃO, 2, p. 28.

— O que implica uma aguda problematização do lema horaciano do «delectare». Monsieur Arnaldo, arquitecto, prossegue na mesma linha,

que regular tragédia nas Itálias
 muito há que se não usa; que a mudança
 de vistas sobre vistas, as tramóias,
 mares, incêndios, dragos e batalhas,
 são cousas de que o povo se namora.⁷⁴

É assim sucessivamente, com as intervenções de Inigo, actor, e de Jofre Gavino, músico. Mas é o Doutor Gil Leinel, o apologista da pureza dos princípios clássicos, das «[...] fábulas sublimes, / tragédias ou comédias regulares», tradutor de Sófocles, Eurípedes e Terêncio⁷⁵, quem acaba por ver os seus serviços dispensados, numa comédia que termina com a proposta «de restaurar a cena portuguesa» de Ferreira, Miranda e Gil Vicente⁷⁶, apresentada por Aprígio Fafes, o burguês que anseia arranjar casamento para as filhas. O cauteloso encaideamento da peça e a ambivalência daquele que seria o seu desenlace não foram suficientes para refrear, porém, o ímpeto do público. Por esse motivo, a primeira representação do *Teatro novo*, realizada no Teatro do Bairro Alto a 22 de Janeiro de 1766, não pôde ser concluída⁷⁷.

Sob o ponto de vista formal, embora Freire entenda que a prosa é mais adequada do que o verso⁷⁸, quer Correia Garção, quer Cruz e Silva, tomam a liberdade de o utilizar. Tanto o *Teatro novo* e a *Assembleia ou partida*, do primeiro, como o *Falso heroísmo*, do segundo, são escritas em verso. Se, por um lado, os processos de *contaminatio*, inerentes à erudição intertextual e à reflexão crítica, implicam o cruzamento com componentes de nível elevado, por outro lado, essa expansão pode também afirmar-se em sentido diverso. A *Assembleia ou partida* introduz mesmo uma grande variedade de acordes, sob pretexto de representar as festivas reuniões setecentistas, com a declamação de poemas e a entoação da mais que célebre *Cantata de Dido*, acompanhada ao cravo⁷⁹. As concessões ao gosto da época são tais que Florestão e Lourença, criados de Brás Carril, interpretam o tão apreciado papel do par de

74. GARÇÃO, 2, p. 29.

75. GARÇÃO, 2, pp. 26-33.

76. GARÇÃO, 2, pp. 38-39.

77. Vd. A. J. SARAIVA, «Introdução»: GARÇÃO, 2, pp. LV-LVI.

78. FREIRE, 2.14.

79. GARÇÃO, 2, pp. 70-76 e ss.

graciosos. E também a apaixonada Petronilha entoa uma ária, em *O falso heroísmo*⁸⁰. Nesse sentido, António José Saraiva aproxima o teatro de Garção, em virtude de algumas das suas características, da farsa popular⁸¹, ao passo que Luciana Stegagno Picchio considera a comédia de Cruz e Silva herdeira da mais antiga tradição da farsa portuguesa⁸².

A amplitude dos vectores que se cruzam nas comédias de Garção e de Cruz e Silva confere-lhes uma grande amplitude de tons, através de um movimento de expansão que agrega elementos de índole conceptualizante, ao mesmo tempo que vai contemporizando com o gosto das grandes plateias⁸³.

A apologia da pureza de princípios que, segundo Freire e os seus confrades Árcades, deve enformar o género dramático, inspira, da mesma feita, a preceituação acerca do género épico que fica contida no terceiro livro da *Arte poética*. Os seus anseios de rigor são tão intensos que se propõe completar a ausência, da *Poética* de Aristóteles, bem como da subsequente teorização crítica, de uma definição exacta do poema épico⁸⁴. Nenhum dos Árcades objecto da nossa análise foi atraído por essa tipologia, nem o foram, de um modo geral, os 'Pastores' do seu Ménalo. No entanto, aquela que Luís de Sousa Rebelo considera

80. CRUZ E SILVA, 2, p. 354. L. DE SOUSA REBELO alude, vagamente, a um "drama lírico" intitulado, *A degolação do Baptista*, que teria sido escrito pelo poeta ("Silva, António Dinis da Cruz e": *Dicionário de Literatura* [...]. Direcção de J. DO PRADO COELHO. Porto, Figueirinhas, 1997, 3ª ed., v. 4, p. 1021). A confirmar-se essa informação, Cruz e Silva, ao escolher um mártir para protagonista e ao associar a representação à música, ter-se-ia servido de recursos cénicos cuja fusão com o teatro trágico é condenada por FREIRE, 2.3 e 2.15-16.

81. "Certas cenas são de farsa popular" (A. JOSÉ SARAIVA, "Introdução": GARÇÃO, 2, p. LVII).

82. "[O falso heroísmo] se rattache à la plus authentique tradition de la farse portugaise représentée par Gil Vicente ou par Francisco Manuel de Melo" (L. STEGAGNO PICCHIO, "Garção théoricien de théâtre", *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise*. 2. *La prose et le théâtre*. Avec une préface de Roman Jakobson, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 246).

83. Sob um outro ângulo, também J. DE OLIVEIRA BARATA ("A poética de Manuel de Figueiredo": *Humanitas*, 45, 1993, pp. 313-34) e Mª. L. MALATO DA ROSA BORRALHO (*Manuel de Figueiredo. Uma perspectiva do Neoclassicismo português (1745-1777)*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1995) aludiram à distância que corre entre a teoria e a criação dramática de Manuel de Figueiredo, membro fundador da Academia dos Ocultos e 'Pastor' da Arcádia Lusitana, sob o pseudónimo de Lycidas Cynthio.

84. FREIRE, 3.1. O mesmo se passa com referência à definição aristotélica de tragédia, em 2.12, como observa Mª. H. DA ROCHA PEREIRA, "La katharsis d'Aristote chez les théoriciens portugais du XVIII. siècle", pp. 108-109.

«a obra-prima de Cruz e Silva —e talvez de todo o nosso Neoclassicismo—», o poema herói-cómico *O hissope*⁸⁵, escapa totalmente à sistematização prescritiva de Freire. Trata-se, por essência, de um híbrido, resultante de uma fusão entre as estruturas compositivas do poema épico e um tema ridículo. A questão é tanto mais delicada, sob o ponto de vista do funcionamento das instituições literárias. A sua concepção estrutural e a fisionomia do seu texto têm por pano de fundo o grande poema de Camões, *Os Lusíadas*. Ora, é através do reuso da epopeia nacional que são criados hilariantes efeitos de paródia.

Freire mostra ser um grande admirador de Camões, não obstante faça alguns reparos a *Os Lusíadas*, que incidem, essencialmente, sobre aqueles aspectos mais vistosos da estética maneirista⁸⁶. Dentro da mesma linha de exigências, a intersecção do épico com componentes genológicas de outra proveniência merece-lhe severas críticas. Assim a paródia,

[...] uma espécie de Poesia, que sai do Poema Épico, assim como de uma mãe formosa nasce muitas vezes um feto ridículo.⁸⁷

Por conseguinte, também no âmbito do género épico a prática de *contaminatio* se sobrepõe à preceituação teórica.

Na «poesia dramática» e na «poesia épica», consubstanciam-se os géneros que desfrutam, para Francisco José Freire, de mais acentuado valor literário. Chegado que é ao décimo segundo capítulo do terceiro livro da *Arte poética*, ao concluir a respectiva sistematização, nota que as considerações que leva a cabo, acerca das restantes tipologias, assumem um carácter subsidiário, «[...] para não ter justamente, que nos arguir o Poeta principiante»⁸⁸. Nos sucessivos capítulos, consagrados à écloga, à sátira, à poesia lírica, à elegia, ao epigrama, à silva, ao epitáfio e, depois, ao emblema e à empresa, é notório o seu esforço, no sentido de continuar aquela geometrização normativa que, no segundo livro, lhe permitira introduzir um capítulo, o décimo nono, intitulado, «Método breve para se formar uma tragédia». O género lírico foi aquele que mais tardiamente se fez objecto de uma teorização crítica⁸⁹, o que não facilitava a referenciação de

85. L. DE SOUSA REBELO, «Silva, António Dinis da Cruz e», pp. 1021-22.

86. Cf., por exemplo, FREIRE, 3.12.

87. FREIRE, 3.10, v. 2, pp. 217-18.

88. FREIRE, 3.12, v. 2, p. 238. P. J. DA FONSECA não inclui, nos seus *Elementos da poética*, o tratamento desse âmbito genológico.

89. Cf. R. MARNOTO, «O sol como lume dos olhos. Shakespeare e António Ferreira»: *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses. Lisboa, 6-8 de maio*

fontes. Mas Freire enfrenta esse obstáculo com uma tenacidade que põe em evidência a vocação formalista do tradutor de Horácio⁹⁰, através da pormenorizada distinção de espécies e subespécies. Ao intuito de aprofundar a particularidade de cada uma dessas casas, sobrepõe-se, porém, uma vontade normativa, bem ilustrada pela formulação pragmática através da qual é preceituada a objectivação da poesia.

Embora se ocupe dessa matéria em último lugar, corresponde-lhe, em termos quantitativos, a área mais vasta do labor de Garção, Cruz e Silva e Quita. Não é de admirar que o bucolismo seja tratado logo de início, já que o *humilis stilus* exprimiu a simbologia institucional da própria Arcádia⁹¹. Por sua vez, Cruz e Silva dedica à écloga as suas duas dissertações, onde avulta o objectivo de a distinguir da poesia rústica. Sendo três os estilos, o bucólico corresponde ao simples, pelo que o rústico, por não lhe ser conforme, «[...] não só deve ser desterrado da Poesia Pastoril, mas deve ser abominado como um monstro dos Estilos, e reputado mais como aborto duma fantasia estragada, que como fruto de um juízo bem regulado»⁹². As implicações polémicas da sua posição ecoam, igualmente, nas críticas que Garção dirige à ingénua facilidade com que os temas pastoris são tratados⁹³.

O núcleo da produção bucólica do defensor da integridade da écloga não chegou até nós sob esse título, mas antes sob a designação de «idílios», ao passo que, nas edições de Quita, andam idílios e éclogas. Ambos os poetas são mestres na descrição de paisagens suaves e límpidas, através de uma linguagem classicizante e depurada.

Idílio é uma palavra de origem grega que significa pequena forma e, decorrentemente, pequeno poema⁹⁴. A difusão do seu uso, na história do bucolismo moderno, processa-se num momento sucessivo ao da recuperação do género,

de 2001. Lisboa, Centro de Estudos Anglo-Portugueses, Facultad de Ciências Sociais e Humanas, 2001, pp. 689-703.

90. Nesse âmbito, são fundamentais os versos de Horácio: «Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum / et pugilem uictorem et equom certamine primum / et iuuenum curas et libera uina referte.» (Q. HORATI FLACCI *de arte poetica liber*, p. 207, vv. 83-85). No aparato da edição que utilizamos, enumeram-se hinos, com o ditirambo, éclogas, cantos de vitória e poemas de amor.

91. Uma boa parte da produção bucólica em análise foi recitada em sessões da Arcádia, conforme especificado no aparato das edições, o que põe em relevo a importância que lhe era atribuída. Também são fornecidas informações acerca dos criptónimos utilizados.

92. CRUZ E SILVA, 1, p. 242.

93. GARÇÃO, 1, p. 231, Sátira 2.

94. Cf. M^a H. DA ROCHA PEREIRA, «Idílio»: *Biblos* [...], v. 2, p. 1136.

andando, geralmente, associada, a uma grande diversidade de temas e metros. Mas essa variedade corresponde à ampliação de uma matriz determinante do bucolismo, enquanto reinado do deus Pã⁹⁵. Os idílios de Quita são poemas que têm por cenário o mundo natural, mas que não são enformados pela estrutura da égloga dialogada. Tratam temas religiosos e de amor, sendo também dedicados ao convívio intelectual, ou a circunstâncias sociais de vária ordem (aniversário, matrimónio, morte, partida), com relevo para os louvores merecidos pela sua protectora, D. Teresa Teodora de Aloim. Ao dedicar a décima égloga, *Inveja*, ao seu fiel rafeiro⁹⁶, Quita, pela via da sátira, aflora o domínio da fábula moral. Mais surpreendente é o encontro de géneros que estrutura *Lícure*. O drama pastoril atingira o seu ponto alto, em Itália, com o *Aminta*, de Tasso, pela primeira vez representado em 1573, obra com a qual *Lícure* mantém muitas semelhanças. Em Portugal, porém, a sua recepção criativa mostrou-se discreta. Quita foi o primeiro cultor, de relevo e mérito, dessa tipologia. O vazio que *Lícure* vem preencher explicita, pois, as raízes quinhentistas da *contaminatio*. Na origem do cruzamento genológico entre bucolismo e drama, encontra-se um processo de intersecção característico da literatura do Renascimento e do Maneirismo⁹⁷.

Pelo que diz respeito a Cruz e Silva, é com grande liberdade que introduz componentes de proveniência muito diversa. O autor das duas dissertações sobre a égloga recorre a vários artifícios que remetem para as origens da poesia dramática e para a mítica presença de Baco. A intervenção de coros de pescadores e, em particular, de Sátiros, que clamam pelo deus da tragédia, é dotada de efeitos intensamente espectaculares⁹⁸, a situar muito para além da singeleza, da inocência e da simples alegria que advoga⁹⁹. Na verdade, desde que, em 1666, o médico Francesco Redi recitou, num convívio da «Accademia della Crusca», o ditirambo, *Bacco in Toscana*, a voga dessa tipologia poética e dos temas báquicos não cessou de se expandir. Para todos aqueles que, contudo, se interrogam acerca da capacidade imaginativa dos 'Pastores' do Monte Ménalo, o décimo nono idílio é uma peça essencial. Não conhecemos outro texto, de índole semelhante, que o tenha precedido, na introdução de vindimadores no mundo da Arcádia¹⁰⁰. Lembre-se, porém, que, quando Cruz e Silva traz Baco

95. Cf. R. MARNOTO, *A «Arcadia» de Sannazaro e o bucolismo*. Coimbra, Gabinete de Publicações da FLUC, 1996, cap. I.

96. QUITA, 1, pp. 112-15.

97. Cf. R. MARNOTO, *O petrarquismo português do Renascimento e do Maneirismo*. Universidade de Coimbra, 1997, cap. I.3 e III.4.

98. CRUZ E SILVA, 1, pp. 381-99, Idílio 16.

99. CRUZ E SILVA, 1, p. 240.

100. CRUZ E SILVA, 1, pp. 411-23. Termina com um rapto fremente.

para o domínio do bucolismo, através desse complexo sistema de intersecção entre formas e géneros, está a unir, circularmente, o mais humilde com o mais elevado dos estilos.

É também muito elaborado o processo de *contaminatio* que subjaz à série de poemas intitulada *As metamorfoses*, composta quando Cruz e Silva passou ao Brasil. O tema da transformação, bebido em Ovídio, é colocado ao serviço do exotismo da paisagem sul-americana, de tal forma que, através de exemplos colhidos na mitologia, é apresentada e descrita a exuberância de acidentes de relevo, rios, cascatas e aves. Sob a égide do poeta antigo, a atmosfera bucólica cruza-se, pois, com a poesia didáctica.

No âmbito do lirismo, Freire inclui um grande número de tipologias, de entre as quais destacamos o ditirambo¹⁰¹, muito ligado aos processos de hibridação que acabámos de analisar. Bem o ilustra o recurso ao duplo funcionamento do signo, característico do modo bucólico, para através dele aludir, veladamente, a pessoas e situações¹⁰². Também a variedade dos metros utilizados, aliás, preconizada por Freire¹⁰³, e bem patente, quer em Garção, quer em Cruz e Silva, considerando que Quita não cultivou esse modelo, retoma a polimetria característica do canto pastoril. A introdução de coros e as invocações a Baco recriam o ambiente primordial da tragédia. Mesmo assim, Cruz e Silva vai mais longe quando, no oitavo idílio, faz uma repartição de vozes entre primeiro tenor, segundo tenor e coro, como se se tratasse de uma pequena representação musical¹⁰⁴. Poesia bucólica, ditirambo e drama funcionam, pois, como vasos comunicantes.

O poema de curta dimensão que se encontra mais representado na obra de Garção, Quita e Cruz e Silva, o soneto, escapou, porém, à sistematização de Freire. É fugaz a referência que, na *Arte poética*, lhe dedica, a propósito do epigrama, para sustentar a distinção entre as duas formas¹⁰⁵. Esta última, ao contrário da primeira, além de não obedecer a um modelo compositivo predeterminado, pode tratar uma multiplicidade de temas, nobres ou humildes. Se assim é, de facto, no que toca à produção epigramática de Cruz e Silva, o único dos três que foi atraído por essa tipologia poética, já pelo que diz respeito ao soneto, a diversidade dos temas cultivados vai ao encontro daquela variedade que Freire

101. FREIRE, 3.19.

102. Quanto ao duplo funcionamento do signo bucólico, cf. R. MARNOTO, *A «Arcadia» de Sannazaro e o bucolismo*, cap. I. Pelo que diz respeito à poesia arcádica, vd., por exemplo, as notas ao segundo ditirambo de CRUZ E SILVA, 2, pp. 53-56.

103. FREIRE, 3.19.

104. CRUZ E SILVA, 2, pp. 70-81.

105. FREIRE, 3.23.

reconhecia caracterizar o epigrama. Com efeito, o soneto, meio expressivo da intimidade lírica, foi, igualmente, utilizado, no tratamento de múltiplos assuntos. Garção serviu-se dos seus catorze versos para descrever o pitoresco de um jogo na paz doméstica, ou de um chá tomado em boa companhia¹⁰⁶. Mas se nele vaza as galhofas que dirige ao Padre Delfim, ou um pedido de tabaco, a Francisco José Freire, também para escarnecer, duramente, o poeta Basílio da Gama, a ele recorre¹⁰⁷. Atitude semelhante encontramos em Quita, na rispidez com que aconselha um seu interlocutor a ler Aristóteles¹⁰⁸. De outra forma, a suavidade dos sonetos desse mesmo autor é tal que José Maria da Costa e Silva os considera, «idílios em miniatura»¹⁰⁹. Por sua vez, Cruz e Silva serve-se dos seus catorze versos para dar largas à sua delicada veia bucólica, que logo se entrecruza, porém, com temas báquicos¹¹⁰. Mas é também esse o modelo que usa para celebrar os progressos científicos, ao enaltecer os pioneiros do paraquedismo, Rosier e Blanchard¹¹¹.

Não nos detemos sobre outras tipologias afins da *Arte poética*, tratadas à luz de preceitos tão rigorosos, que não será estranho conceber que qualquer prática compositiva, forçosamente, lhes escape. Percorrendo os itens em torno dos quais as composições de Garção, Quita e Cruz e Silva se encontram agrupadas, verificamos, contudo, que, além do soneto, muitas outras há que não são contempladas pela sistematização de Freire. Assim acontece não só com toda a poesia em redondilha, como também com a ode e as suas variantes, modelo que ofereceu a esses poetas grandes possibilidades de variação métrica, com a canção italiana, a elegia ou os apólogos.

4.

Os desenvolvimentos teóricos, no domínio da poética, que andam associados ao ambiente da Arcádia Lusitana, conforme foram analisados, mostram um rigor, na delimitação dos géneros literários, consubstanciado na tentativa de objectivar as regras do «bom gosto», em sentido prescritivo, que tem por contraponto o lugar, de modo algum irrelevante, que, na produção literária de Garção, Cruz

106. GARÇÃO, 1, p. 9, Soneto 7; e 1, p. 18, Soneto 16.

107. GARÇÃO, 1, p. 30, Soneto 28; 1, p. 28, Soneto 26; e 1, pp. 60-61, Soneto 58.

108. QUITA, 1, p. 271, Soneto 47.

109. Apud QUITA, 1, p. 245.

110. CRUZ E SILVA, 1, p. 71, Soneto 69; e 1, p. 125, Soneto 64, entre outros.

111. CRUZ E SILVA, 1, p. 179, Soneto 57.

e Silva e Quita, é ocupado pela *contaminatio*. Seria simplista reduzir um conjunto de fenómenos tão complexo à etiqueta de «incongruência».

Na verdade, essa intencionalidade normativa é corolário da própria empresa escolhida por aquele grupo de 'Pastores', reunido sob o lema, «inutilia truncat». A sua reacção ao carácter fragmentário da arte barroca assenta numa estratégia que tem por baluarte um racionalismo legitimado pela sua universalidade. Assim se compreende que a poética arcádica mantenha uma maior proximidade com o «classicisme» francês do século XVII, do que com a dinâmica do racionalismo iluminista. A estética do «classicisme» já seria conhecida, em Portugal, antes da segunda metade do século XVIII. Nem Francisco José Freire descarta, de forma alguma, a interrelação entre géneros, pelo que diz respeito às origens da poesia, explicitada, aliás, com insistência. Pelo que somos levados a crer que a apologia do rigor normativo assumia uma função estratégica, no confronto com o Barroco. É sob essa luz que ganha toda a razão de ser a ligação à academia que serviu de modelo à Arcádia Lusitana, a «Accademia dell'Arcadia» de Roma. À procura de vias de conciliação inerentes aos próprios pólos de dissídio, tal como era concebida pelo pensamento iluminista, substituiu-se um diálogo que se processa no seio da história literária nacional e que, por essa mesma razão, logo se fará patamar do Romantismo.

Contudo, a prática de *contaminatio* mostra bem como esses Árcades de forma alguma se encontravam alheados dos novos caminhos do pensamento setecentista e dos horizontes literários que, através deles, poderiam vir a ser rasgados. É dotado de grande fineza o modo como afirmam a sua autonomia criativa, sem porem em causa, de forma alguma, o sistema dos géneros, e apoiando, historicamente, o seu labor, sobre uma vertente da teoria da imitação consagrada pela literatura portuguesa do século XVI, a *contaminatio*.

ÍNDICE

	Pág.
PRESENTACIÓN	7
LA POÉTICA DE LA PREPOÉTICA. LA POÉTICA ARISTOTÉLICA	11
<i>Antonio López Eire</i>	
EL RETRATO DEL BÁRBARO EN LAS HISTORIAS DE HERÓDOTO: UN DISCURSO DE ALTERIDAD Y DE IDENTIDAD	39
<i>Carmen Leal Soares</i>	
ALGUNAS CUESTIONES INSOLUBLES DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES	57
<i>María Helena Rocha Pereira</i>	
ARISTÓFANES COMO TESTIMONIO DE LA TEORÍA LITERARIA CONTEMPORÁNEA	67
<i>María Fátima Silva</i>	
LA CONCEPCIÓN POÉTICA EN CALÍMACO	81
<i>José Ribeiro Ferreira</i>	
ALLE ORIGINI DEL METALINGUAGGIO POETICO LATINO	95
<i>Giancarlo Mazzoli</i>	
TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA RETÓRICA EN DIONISIO DE HALICARNASO	107
<i>Concepción López Rodríguez</i>	
APUNTES SOBRE LA PERSONIFICACIÓN POÉTICA DE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LA ROMA CLÁSICA	125
<i>Aurora López</i>	

PARODIA A LA RETÓRICA EN EL SATIRICÓN DE PETRONIO	139
<i>Delfim F. Leão</i>	
LA POSICIÓN DE LA <i>INTELLECTIO</i> EN EL SISTEMA RETÓRICO CLÁSICO	151
<i>Pedro Rafael Díaz Díaz</i>	
<i>INTELLECTIO, IVDICIVM, CONSILIVM Y OFICIA ORATORIS</i> EN EL SISTEMA RETÓRICO DE SULPICIO VÍCTOR	177
<i>Pedro Rafael Díaz Díaz</i>	
PRESENCIA DE LA RETÓRICA CLÁSICA EN LAS ARTES PREDICATORIAS MEDIEVALES	211
<i>Antonio Alberte</i>	
LA RETÓRICA MEDIEVAL EN ESPAÑA. BREVE EXCURSUS DE LA PRESENCIA DE LA TEORÍA RETÓRICA EN EL SIGLO XIII ESPAÑOL A TRAVÉS DE TESTIMONIOS DE SU LITERATURA	229
<i>Jesús Montoya Martínez</i>	
EM NOME DO RISO: A TEORIZAÇÃO DA COMÉDIA NO RENASCIMENTO	251
<i>Arnaldo Spirito Santo</i>	
TÓPICOS LITERARIOS EN LA LÍRICA DE GIL VICENTE: EL TÓPICO DEL LOCVS AMOENVS	267
<i>Andrés José Pociña López</i>	
RELATO HAGIOGRÁFICO E MEMÓRIA CLÍNICA: AFINIDADES NA ORGANIZAÇÃO DISCURSIVA DE ANDRÉ DE RESENDE E AMATO LUSITANO	289
<i>Virginia Soares Pereira</i>	
RETÓRICA E POÉTICA NA EPOMÉTRIA DE AIRES BARBOSA	313
<i>Sebastião Tavares de Pinho</i>	
<i>IMITATIO</i> E <i>IDEA</i> EN EL <i>NAUGERIVS</i> DE G. FRACASTORO	331
<i>M^a Nieves Muñoz Martín</i>	
TEORÍA DE LA BUCÓLICA EN EL <i>DE POÉTICA</i> DE VIPERANO	367
<i>María Luisa Picklesimer</i>	
LA ELEGÍA, DE LA ANTIGÜEDAD A JULIO CÉSAR ESCALÍGERO	387
<i>José Antonio Sánchez Marín</i>	

ÍNDICE	629
<i>IDEAE</i> DEL EPIGRAMA EN JULIO CÉSAR ESCALÍGERO	397
<i>M^a Nieves Muñoz Martín y José Antonio Sánchez Marín</i>	
FERNANDO DE HERRERA: POESÍA «ELEGIDIA» CLÁSICA Y ELEGÍA RENACENTISTA	415
<i>Pedro Correa Rodríguez</i>	
ENTRE LA RETÓRICA Y LA POÉTICA: EL <i>DE POETA</i> DE ANTONIO SEBASTIANO MINTURNO	439
<i>Carlos de Miguel Mora</i>	
LA RETÓRICA SAGRADA LATINA EN LA ESPAÑA DEL RENACIMIENTO	455
<i>José González Vázquez</i>	
FERNANDO DE HERRERA: AL HILO DE LAS ÉGLOGAS DE GARCILASO	467
<i>Pedro Correa Rodríguez</i>	
LA HUELLA DE HORACIO EN EL EJEMPLAR POÉTICO DE J. DE LA CUEVA	489
<i>Pedro Correa Rodríguez</i>	
EL TEMA DEL <i>CARPE DIEM</i> EN UN SONETO DE <i>LA VENTURA DE LA</i> <i>FEA DE MIRA DE AMESCUA</i>	525
<i>Pedro Correa Rodríguez</i>	
ALGUNAS VINCULACIONES DE <i>LOS AMANTES</i> DE REY DE ARTIEDA CON LA POÉTICA CLÁSICA	539
<i>María Dolores Solís Perales</i>	
LAS ARTES CLÁSICAS DEL DISCURSO EN VOSSIUS	579
<i>Pedro Rafael Díaz y Díaz</i>	
TEORIA DOS GÉNEROS E PRÁTICA LITERÁRIA NA ARCÁDIA LUSITANA. O PROCESSO DE <i>CONTAMINATIO</i>	599
<i>Rita Marnoto</i>	